No 4082.237

Bought with the income of
the Scholfield bequests.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/maxliebermannhol00bieo

MAX LIEBERMANN

HOLLÄNDISCHES SKIZZENBUCH

TEXT VON OSCAR BIE

MIT 83 ZEICHNUNGEN UND EINER ORIGINALLITHOGRAPHIE

IM VERLAG VON JULIUS BARD · BERLIN 1911

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

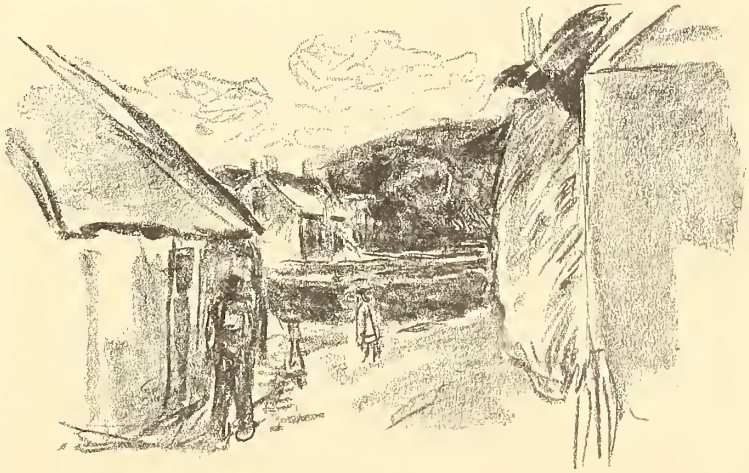
BOSTON PUBLIC

Bei mir sind heut die Zeichnungen Liebermanns angekommen, zu denen ich diesen Text schreiben werde. Was werde ich schreiben? Über die Bedeutung Liebermanns? Über die Bedeutung Hollands? Über die Bedeutung der graphischen Kunst? Der französische Professor Souriau hat ein ganzes Buch über die Bedeutung der graphischen Kunst geschrieben, das ich mich nicht erinnern kann gelesen zu haben. Andere haben über Liebermann, andere über Holland geschrieben, und alles kann man auf Bibliotheken haben und studieren. Mir aber geht etwas ganz anderes im Kopfe herum. Liebermann, der diese schönen Reproduktionen sah, die in einer neuen, ihn selbst überraschenden Weise hergestellt sind, fragte mich neulich: „Haben Sie schon gedichtet?" Gedichtet – gedichtet? Gut, wenn ich es könnte! Was ist meines Amtes? Ich lege diese Blätter vor mich hin und soll die Zwischenräume zwischen ihnen füllen. Ich weiß, jeder wird diese wundervollen Zeichnungen ansehen und genießen, und nur wenige werden sich entschließen das zu lesen, was dazwischen steht. Und wenn sie es lesen, werden sie es anspruchsvoll finden. Liebermann, wer das ist, – das wissen wir. Aber Oscar Bie – wer ist das? Ach, Bie ist der Füller der Zeichnungen, gewiß erklärt er sie, gewiß beschreibt er, wo und wie das alles ist, die Kühe und die Kirchtürme und die Kiepenträger und die Schiffe und die Papageien, nun das brauchen wir nicht zu lesen. Es genügt uns, schon bis zu dieser Stelle gelesen zu haben, an der er uns Leser anführt, als ob er von Liebermann spricht, während er doch eigentlich nur von sich spricht und sich im Schatten dieses großen Mannes wichtig macht. Lies weiter, lieber Leser. Lies noch diesen einen Satz: ein Strich von Liebermann ist mir wichtiger, als zehn Füllungen meines neuen Füllfederhalters, mit dem ich so schnell schreibe, daß ich im Augenblick schon vergessen habe, was ich eben sagen wollte. Das ist mir zu kapriziös, sagt erschrocken der liebe Leser. So dürfte ich zu Degas schreiben oder zu Toulouse Lautrec, aber es scheint mir, Liebermann verlangt einen sachlicheren, derberen, gesünderen Stil. Ich gebe dem Leser recht, damit er weiter liest. Ich habe mir sozusagen nur den Bleistift gespitzt, damit ich überhaupt etwas dieser Zeichnungen – nicht Würdiges, aber etwas ihnen im Stil Entsprechendes sagen kann. Denn ich schreibe nicht über Bilder, nicht einmal über Radierungen, ich schreibe über Kohlezeichnungen, die so schnell entworfen werden, daß man gar nicht merkt, wie sie entstehen, und so flüchtig, daß man gar nicht merkt, wie sicher sie sind – jetzt sind sie da, Zeichnung für Zeichnung, Skizzenbuch nach Skizzenbuch, sie sind fixiert und man kann ihnen nichts mehr anhaben, sie ruhen geschichtet in Schubladen und der Meister sitzt davor, sie langsam und bedächtig herausziehend und aufschlagend in Erinnerung alter Zeiten, da sie wie ein Hauch entstanden, die jetzt ein Buch werden sollen –

Ich bin einsam. Ich habe mich einsam gemacht, weil ich das wirkliche Leben nicht ertragen kann. Es nestelt sich an mich, sticht mich, quält mich, so daß ich vor Angst vergehe. Ich kann es nur in der Ferne ertragen, wo es mich nichts angeht, mir nicht auf den Leib rückt, wo es wie eine Erinnerung, wie eine Zeichnung zurückbleibt. Sobald es mich berührt, bin ich verloren. Jeder Blick macht mich mitleidig, jedes Schicksal unruhig, jede Berührung erschreckt mich. Ich kann nur in einem selbstgeschaffenen Rhythmus leben, der nur von mir reguliert werden kann und die Produktion nur zuläßt, wenn äußere Störungen fernbleiben. Jedes Wort, das mir einer zuruft und das nicht in diese Bewegungsmaschinerie paßt, hemmt auf Stunden. Jeder Besuch, der mich aus dieser Organisation ablenkt, bindet die Phantasie im Augenblick ab. Ich kann nicht Musik schreiben, wenn ich andere höre. Ich will nichts wissen von all den Sorgen und Zweifeln außer mir. Ich kann nicht einen Moment an die Masse von Unglück denken, die in jeder Sekunde angehäuft um mich liegt, ohne selbst ganz elend zu werden. Ich fürchte das Leben, aber ich liebe es in seinem Abglanze. Ich liebe die Natur, die vor dem Leben ist, und die Kunst, die hinter ihm ist. Am meisten die Natur, die noch keine Ahnung vom Leben hat, und am meisten die Kunst, die von ihm am abstraktesten ist. Ich bin musikalisch. Ich liebe die Farbe, die Form, die Linie, die letzte Erinnerung an das Leben, die noch möglich ist. Ich bin unsozial, weil ich die Vereinigung der Menschen und ihre Gesetze und Notdürfte hasse, ihren Geruch hasse. Ich bin keusch bis zur Lebensunmöglichkeit. Alles Runde und Riechende und Bunte und Wahrscheinliche widerstrebt mir, ich ziehe es ab und ab bis zu den letzten Scheinen seines Seins und ich verkehre mit diesen Scheinbildern, mit diesen Konjunktiven des Lebens, diesen Ornamenten der Erde auf eine ebenso vertraute als ungefährliche Weise, solange mir die Einbildungskraft hierfür gegeben sein wird. Ich fühle mich wohl dabei, denn die Wirklichkeit ist schlecht und treulos.

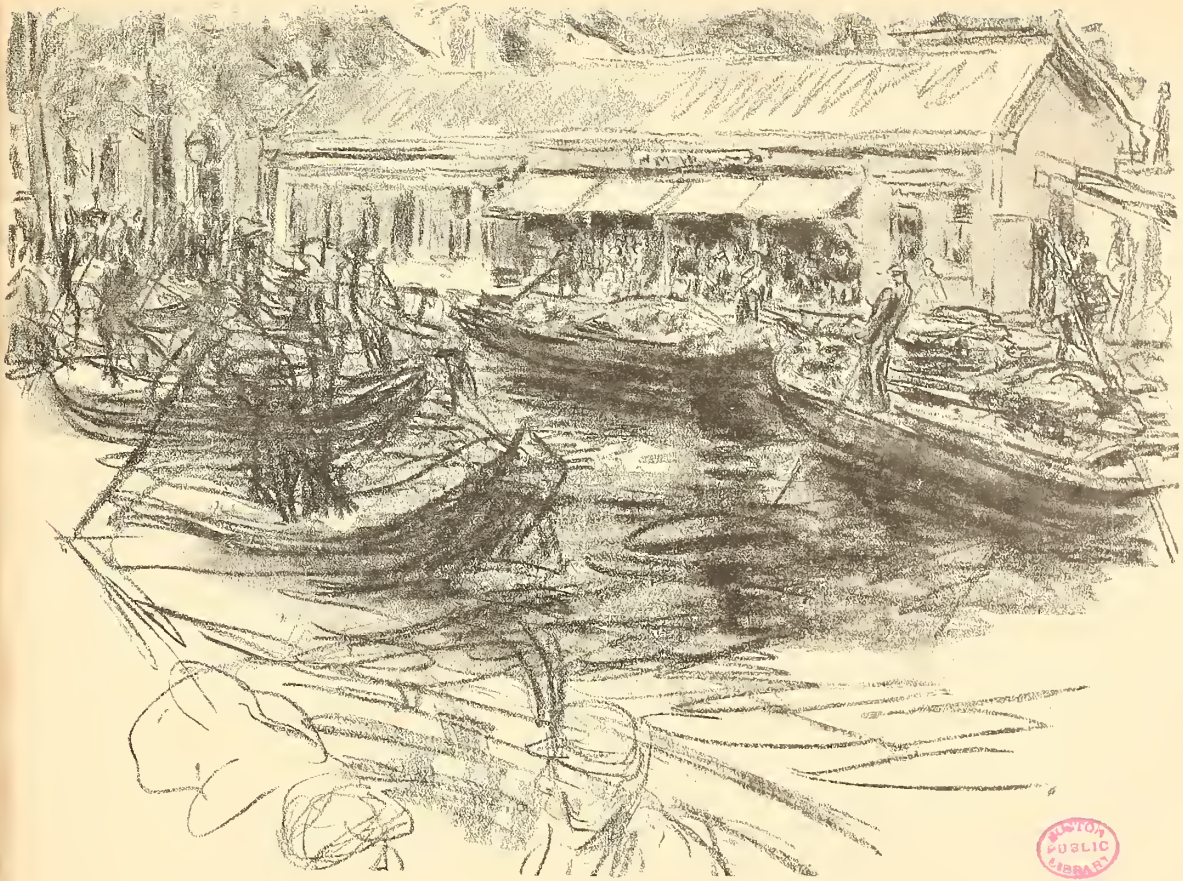
Gewiß hat mich an dieſer Stelle das Intereſſe des Leſers ſchon ganz verlaſſen, der ſich ſubſtanziell nicht befriedigt fühlt. Aber ich bitte ihn: ich ſitze hier einſam an einem ſchönen Sommerabend, während draußen das Volk ſich vergnügt, ich ſitze unter einer Lampe neben dem Wein, der ſich an meiner Mauer heraufrankt und deſſen begieriges und doch ſo unnervöſes Leben ich täglich mit wachſender Begeiſterung beobachte, und ich ſchreibe, die Zeichnungen zu füllen. Ich will hundert andere Mal ſubſtanziell ſein und alles ſchön ordentlich erzählen und beſchreiben, heut laßt mich einmal ſein, was ich mir ſo lange gewünſcht habe: nichts als aſſoziativ. Laßt mich reden, was dieſe Zeichnungen, ihre Technik und ihr Inhalt in mir anregen, es ſei geſagt — welches Gedicht ſie ſchaffen. Ich bin kein Dozent, ich bin ein Empfinder. Alles künſtleriſche hat ſeine Beziehungen, und nur wenn es dieſe Beziehungen offenbart, hat es ſeinen Wert und kehrt zum Leben zurück, von dem es genommen iſt. Alſo laßt mich reden und nehmt es nicht nur als Geberde. Denn was ich von mir ſage, iſt nichts gegen das, was ich nicht von mir ſage und was meine Freunde, wenn ich welche habe, vielleicht zwiſchen den Zeilen leſen werden, wie nach Liebermann der Wert einer Zeichnung in dem beſteht, was ſie ausläßt.

Ich könnte mir ein Billet nehmen und nach Holland fahren, wie ich ſchon zweimal hingefahren bin. Die Wagen wären ſehr heiß geweſen, die Hotels ſehr lärmend, die Kellner ſehr unwillig. Und es hätte immerfort geregnet. Dann hätte ich gewiß philoſophiert, daß dieſes Land eben von der See her ſehr feucht ſei und darum die Menſchen ſehr derb. Italien iſt trocken und die Menſchen ſind freundlich. Aber dann hätte es vielleicht zu regnen aufgehört und die Menſchen wären



doch nicht freundlicher geworden. Ich hätte die tiefbegründete klimatische Philosophie wieder aufgeben müssen und wäre an den Grundlagen der Wissenschaft irre geworden. In diesem Momente hätte ich eine Flasche Leidener Genever, den ich übrigens nicht trinke, weil alle Schnäpse außer Medoc cordial mir wehe tun, über meinen hellen Anzug gegossen und hätte mir nun den Anzug müssen reinigen lassen, was zur Folge gehabt hätte, daß er nur noch fleckiger wurde. Ich meine: der Kampf mit den Objekten, als da sind Kellner, nächtliches Glockenläuten, späte Nachbarn, unfrankierte Briefe und Kühe, die sich mitten in den Weg stellen, wäre so erschreckend losgegangen, daß ich diesen ganzen Essay im Mutterleibe verwünscht hätte. Ich habe nämlich immer gefunden, daß bei einer Reise nichts schöner ist, als die Erinnerung. Das verwünschte Herumplagen mit Zimmern, Speisekarten, Hitze, Mücken und geschlossenen Museen ‹nein, es ist oft eine Seligkeit, wenn ein Museum endlich mal geschlossen ist› vergißt man, wenn man wieder zu Hause ist. Man macht die Reise als eine Art Besitzerweiterung, als einen Zuwachs an innerer Macht. Die notwendige Folge ist, daß man das Eklige davon vergißt, und das Schöne behält; das verlangt das Motiv der Reise – so wie den Theaterbesuchern, die ein teures Billet gekauft haben, wenn irgend möglich, das Stück besser gefällt als den Freibürgern. Kurz: wer sich etwas erobert hat, erhält es sich. Die Begleiterscheinungen bleiben zurück, die Reise tritt in leichten, aber sicheren Umrissen vor das Gedächtnis des Glücklichen, sie kombiniert sich sozusagen in einer neuen und viel besseren und ungestörteren Form, als die Wirklichkeit mit ihren verdammten Zufällen sie darbieten konnte, sie wird idealisch und geht schließlich in einer völlig phantastischen Verschönerung bis in die Träume hinein. Ich habe bei mir persönlich sogar Beweise, daß geträumte Landschaften, selbst wenn sie von einer neuen Reise wieder korrigiert werden, dennoch bei ihrer romantischen und der Wirklichkeit geradezu widersprechenden Erscheinung verharren. Ich habe eine bestimmte Traumlandschaft des südlichen Italien, die hartnäckig wiederkehrt, obwohl der Neapler Golf mehrmals meinem Gehirn einprägte: so sehe ich aus. Es kehrt sich nicht daran, es macht seine Abstraktionen, die ihm wertvoller – und die schließlich, das muß ich der Traumphantasie zugeben, viel schöner sind. Von Holland habe ich noch nicht geträumt.

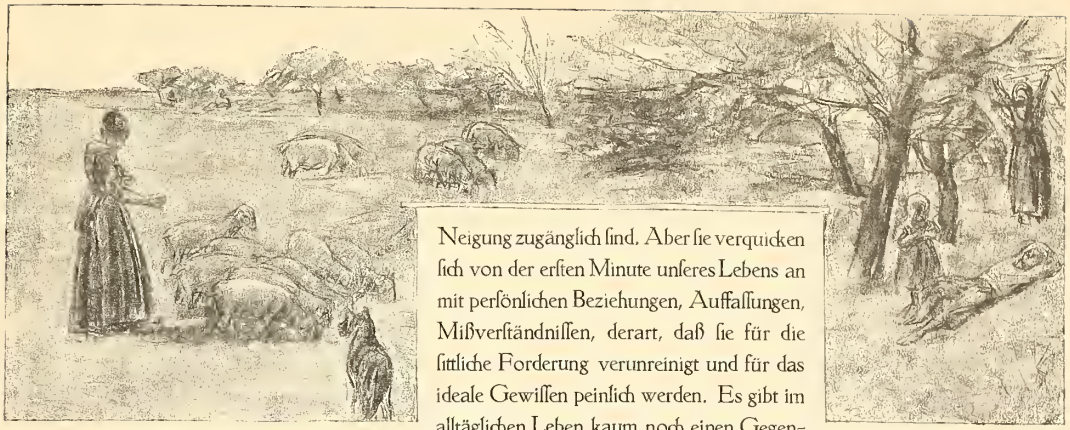
Nun so werde ich hier der holländischen Traumphantasie nachhelfen und mir eine Reise erdenken, die von aller Erdenschwere frei ist ‹was schon sehr unholländisch ist› und so leicht und bequem dahinfließt, wie ich sie nie gemacht hätte. Man verstehe mich recht: ich will nicht etwa lügen. Ich will so wenig lügen, wie eine Zeichnung lügt. Denn die Menschen sind nicht schwarzweiß und die Bäume und Kühe auch nicht, aber die Zeichnung lügt darum nicht, wenn sie sie schwarzweiß wiedergibt, sie übersetzt sie nur in eine andeutende, in eine fremde Sprache, in der von dem Gegenstand selbst nicht mehr



BOSTON PUBLIC LIBRARY

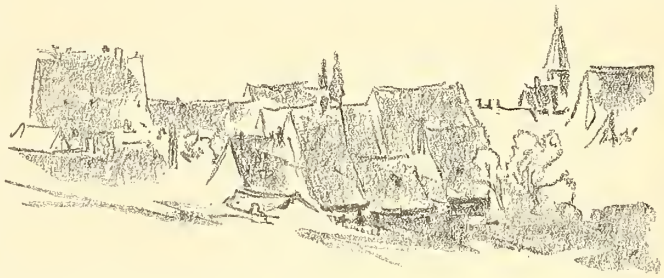
erhalten ist, als sein Traum von Licht und Schatten, selbst das Licht nur im Papier und der Schatten in ein paar Strichen. So wenig lüge auch ich. Ich kann überhaupt nicht lügen, wenn ich mir vornehme und es dir sage, daß ich mir etwas erfinde. Ja schließlich lüge dann alle Kunst. Denn sie tut nur der Natur, die sonst beleidigt ist, den Willen, sie scheinbar nachzuahmen, in Wahrheit zerstört sie sie, bringt sie auf eine einfache Form, oder auf eine Fläche, oder in ein paar Farbtupfen, oder ein paar Verse oder Noten oder Linien, indem sie sie glatt erfindet. Von Zeit zu Zeit in der Kunstgeschichte merkt die Natur diesen lieblichen Betrug, dann schnappt der Künstler sofort um, schwört auf den Realismus, die Natur ist wieder gut, und alles kommt genau so, wie es gewesen ist. Also will ich nur sagen: ich lüge auch nicht. Ich erfinde. Ich gestalte. Ich assoziiere. Ich symbolisiere. Es macht mir Vergnügen, eine Art holländisches Tagebuch an der Hand dieser Zeichnungen zu schreiben, das ich nie geschrieben hätte, wenn ich die Originale von ihnen erlebt und gesehen hätte. Ein Tagebuch voll von dem Holland, in das ich die Zeichnungen zurückübersetze, wie sie als Erinnerung von ihm genommen sind. Noch mehr: ein Tagebuch so empfunden, wie dies gezeichnet ist, nein sogar wie es hier reproduziert ist, Spiegel einer Erinnerung. Ein Tagebuch, in dem das reale, saftige und derbe Holland aus der schwarzweißen Reproduktion reproduktiv wieder entsteht, um langsam und natürlich in den Zustand sich zu abstrahieren, der die künstlerische Ursache für diese Reise war. So etwas will ich mir hier versuchen. Vielleicht ist es sehr subjektiv. Dann sollte es mich freuen. Denn dann brauchte ich nicht erst zu versichern, daß es keine Lüge ist.

Is Beziehungen von Kunst und Leben, die ich will, sind solche Kontakte fruchtbar. Künstler sind leicht lebensschwach, weil sie innere Zusammenstöße mit der Welt zu befürchten haben und ihre Nerven vor dem Kampfe verbrauchen. Es ist darum natürlich, daß sie sich aus eben der Kunst, die sie dem brutalen Leben entfremdet, eine Waffe gegen dieses zu schmieden versuchen, schon aus dem Grunde, daß ihnen die Kunst nicht bloß Spielerei bleibt, sondern ein soziales Hilfsmittel werde, im Streit der Instinkte. Die Kunst, von diesem Punkt aus gesehen, wird erzieherisch. Ich meine: die Belehrung, die sie uns über die reine Auffassung der Materie gibt, wird für den Künstler selbst und durch diesen dann für alle eine Art Religion oder Moral, die sie vor den Unerträglichkeiten der Welt schützen kann, wenn sie sie wirklich tief und ehrlich empfinden. Die Materie lastet auf uns in einer unglaublichen Schwere. Es vergeht keine Stunde, in der wir nicht vor der Kompliziertheit des Daseins, vor den Verwicklungen der Dinge verzagen. Worin besteht diese Verwicklung? Die Objekte an sich wären verträglich und liebenswürdig, da sie jeder Art von Ansprache und



Neigung zugänglich sind. Aber sie verquicken sich von der ersten Minute unseres Lebens an mit persönlichen Beziehungen, Auffassungen, Mißverständnissen, derart, daß sie für die sittliche Forderung verunreinigt und für das ideale Gewissen peinlich werden. Es gibt im alltäglichen Leben kaum noch einen Gegenstand oder ein Produkt, das nicht durch Fäden individueller Benutzung umstrickt, verstellt, verekelt wäre und das wir noch von dieser sozialen Patina befreien und an sich genießen könnten. Es ist die chaotische Vermischung objektiver und subjektiver Elemente, gegenständlicher und persönlicher Beziehungen, die uns das Dasein zur Hölle macht. Zur Hölle machen würde, wenn wir nicht aus ganz natürlicher Reaktion gegen solche Gesetzlosigkeit uns eine reinliche Scheidung persönlicher und sachlicher Elemente schüfen, die man Kunst nennt. In der Kunst wird der Wust von Verstrickungen, in dem sich das Leben verheddert hat, so aufgelöst, daß statt zufälliger Produkte bewußte Produkte geschaffen werden: auch von Persönlichkeit und Materie, aber so daß eine bestimmte Persönlichkeit eine bestimmte Materie mit der ungebrochenen Konsequenz ihres Charakters auffaßt, bloßlegt, reinigt und vervollkommnet. Das Leben führt zu Mord, Klatsch, Verzweiflung, Unruhe, Laster und Neid, der Künstler aber entwickelt auch aus den größten Gemeinheiten die starken Kräfte und stolzen Energien, die Anmut der Sünde und die Ewigkeit der Tragik, das Temperament der Leidenschaft und den sinnlichen Glanz aller Revolutionen und selbst über das Elend weiß er den romantischen Schimmer malerischer Stimmung zu breiten. Er erreicht dies durch den Abzug des Lebens auf reine Einheiten, die diesem selbst durch unsere Niederträchtigkeit nicht mehr gestattet

sind. Er idealisiert in jedem Falle, und je abstrakter er ist, je einheitlicher, desto mehr. Ich verstehe, indem ich mir dies klar mache, warum ich sowohl die Natur, wie ich sagte, dort wo sie am weitesten vor dem Leben ist, als die Kunst, wo sie am weitesten hinter ihm ist, am meisten liebe. In diesen Regionen, die die musikalischen sind, bin ich dem gemeinen Leben am ehesten entrückt, ohne es zu verlieren, in dem ich es wie einen Traum ahne oder wie eine Erinnerung anbete. Wir müßten stumpf werden vor der Einrichtung der Erde, wenn nicht der Rausch des Künstlers uns Formen der Lebenskunst verschaffte. In diesem Rausch steigen ursprüngliche Kräfte der Natur wieder auf, die das Leben selbst verwickelte: mathematische Kräfte für den Intellekt, Kräfte der Erscheinung für die Sinne, der Instinkte für die Moral, so daß sich der Kreis, der das Leben zerstören wollte, durch dieses selbst wieder schließen muß. Nichts ist die Kunst, als ein solcher Abzug der Wirklichkeit auf ihre reinen Qualitäten hin und nichts ist Lebenskunst, als an solchen Versuchen sich die Beziehungen. Wer ein Krankenzimmer ansehen kann wie ein Maler, ein Schicksal wie ein Dichter, eine Volksmenge wie ein Zeichner, wird seine Philosophie finden. Die Kunst davon zu trennen, ist gefährlich und undankbar. Sie ist ein organisches Glied in unserm Erdenwandel, eine Reaktion die erfunden werden müßte, wenn es sie nicht gäbe. Sie entwickelt sich aus dem Leben und mit dem Leben. Man könnte alle ihre Wandlungen aus einem moralischen Fundament erklären, ihre Teile als ideale Forderungen der formbildenden Seele, ihre Revolutionen als Auseinandersetzungen mit neuen Seelenverfassungen, ihre Paradoxen und selbst ihre letzten Tollheiten als Hilfeschreie verzweifelter Existenzen. Auch wo sie nur äußerstes Spiel scheint, ist sie nicht pour l'art, sondern pour la vie. Es gibt keine Selbstkunst. Es gibt keine Abstraktion in ihr, die nicht einem höchst konkreten Bedürfnis entsprossen wäre und einem gleichen Seelenzustand aufhelfen könnte. Nur eine einzige ist der Verdammnis verfallen: die erlogene. Wohin bin ich geraten? Man hat mir gestattet, zu plaudern. Ich stehe vor einer Kunst, die den letzten Abzug von Wirk-



Ruhe und Reinheit gegenüber der Materie zu lehren und zu entfalten. Die ganz gewöhnliche Tatsache, daß Kunst Verzweifelte getröstet hat, ist ein Beweis für die Notwendigkeit dieser

lichkeit darſtellt, der möglich iſt. Ich überlege mir den Lebenswert ſolcher Abſtraktionsmöglichkeit, weil ich nicht mehr ſpielen will und kann, weil ich mir helfen muß, anderen vielleicht auch — dann kommen ſolche Gedanken, die parallel laufen. Ich glaube, ich bin durch einen Parallelismus von Lebensdingen zu Kunſtdingen darauf gekommen. Und ich glaube, daß das etwas ſehr Wichtiges und Gutes iſt. Eine moraliſche Kohlezeichnung: man muß ſchwarzweiß werden können.

Als Zeichenblatt betrachtet, hat der vorige Aphorismus nur einen techniſchen, nicht einen ſpeziell ſtofflichen Wert. Auch was ich jetzt ſagen möchte, iſt noch von dieſer Art: man muß auch ſchwarzweiß denken und ſchreiben können. Ich bin ſehr luſtig, indem ich das ſage. Denn ich weiß mich aller Verbindlichkeiten frei von Methode und Vollſtändigkeit. Ich brauche keine Reiſe und erſt recht kein Studium, ich lege nur meine weißen Blätter vor mich hin und denke ſie, Abſchnitt für Abſchnitt, ſchwarz. Es ſind lauter Aphorismen, gezeichnete Gedanken, feſtgehaltene Beobachtungen. Ich ſchreibe ſie, wenn ich gerade Zeit habe, oder eine Idee mich lockt. Daneben habe ich einen kleinen Zettel, auf dem ich flüchtige Bemerkungen notiere, um ſie nicht zu verlieren, während ich dieſes ſchreibe. Meiſtens helfen ſie mir dann garnichts, denn es kommt immer anders. Das Schreiben ſelbſt gebiert viel mehr Gedanken, als man ſich vorher zurecht legen kann. So zum Beiſpiel iſt dieſer Gedanke von der Wucherung der Vorſtellungen im Schreiben vorhin noch nicht dageweſen, als ich von den Unterſtützungszetteln ſprach. Er kam mir eben jetzt erſt und ſo kommen viele. Wie beim Zeichnen iſt es nicht bloß der Gegenſtand, den man ſchildern

will, fondern auch die Technik, in der man ihn ſchildert, die den Inhalt geſtaltet. Ein Schatten, eine Wendung, eine Kontraſtwirkung reizt im Augenblick zu einer Äußerung, die eingeflochten wird, um die Wahrheit der Beobachtung zu erhöhen; denn die Beobachtung geht von einer ſchnellen Wahrnehmung aus, ſie wird ſich über ſich ſelbſt erſt klar, indem ſie ſich auf dem Papier vollendet und findet in der Erſcheinung erſt die Gegenſätze und Ergänzungen ihres Weſens. Ein feines Taktgefühl unterſcheidet ſofort, wie weit es dieſe Wucherungen als Zufall, wie weit als Organismus zu betrachten, hineinzunehmen und auszuſchließen hat. Es gibt vor der Ehrlichkeit keinen Zufall. Auch die Einfälle, die mitten im Schöpfungsprozeß kommen, ſind, wenn ſie ehrlich ſind, Beſtandteile des Organismus, der ſich vor ſich ſelbſt erſt erkennt. Sie ſind um ſo reizvoller, wenn ſie Zufälle ſcheinen. Die wirklichen Zufälle aber hält ſich der Künſtler ganz von ſelbſt fern, er empfindet ſie ſofort als Fremdkörper. Es iſt dies eine eigentümlich konzentrierte Tätigkeit in den wenigen Minuten des Zeichnens – und des Schreibens. Anſchauung, Formung und Takt wirken, durch die Schule einer langen Erfahrung ausgebildet, ſelbſttätig zuſammen. Die Hemmung der phyſiſchen Tätigkeit des Zeichnens und Schreibens, deren Tempo ein langſameres iſt, als das der Konzeption, iſt dafür nur nützlich. Denn in dieſem Hemmungsrhythmus löſen ſich die Ungleichheiten jener drei Faktoren viel beſſer aus, als wenn ſie in dem Sturz der

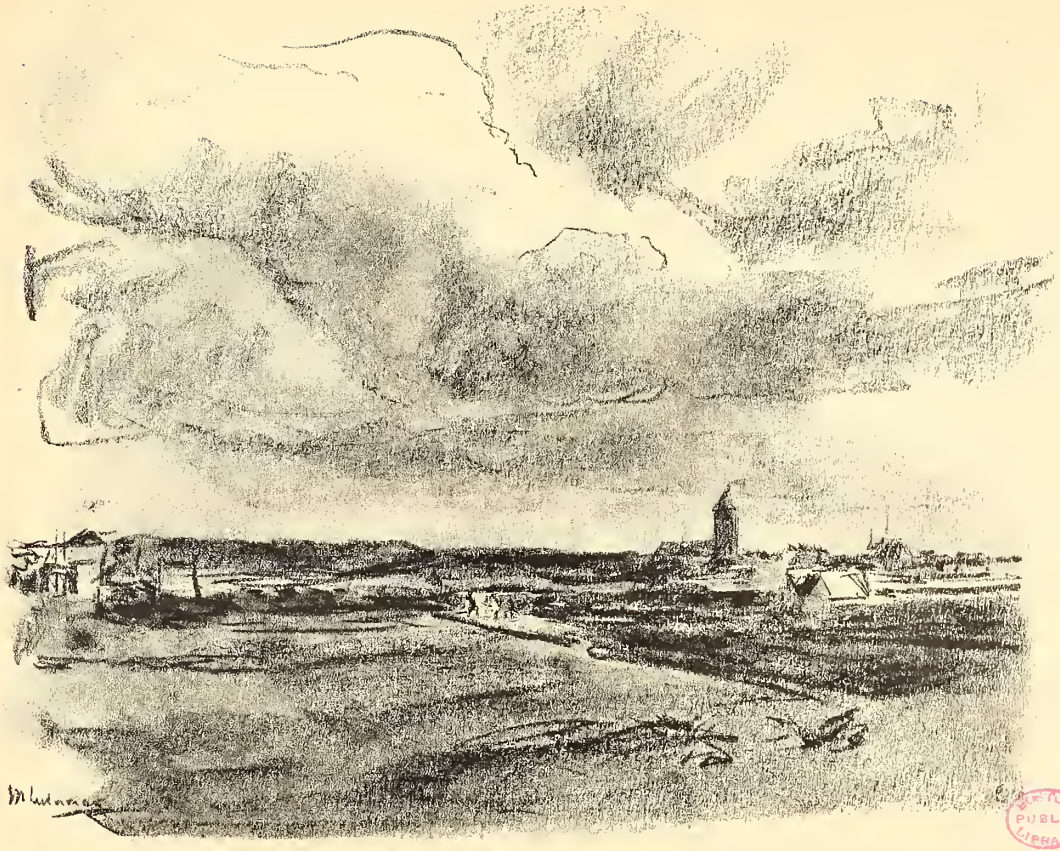
Konzeption herauskämen, der kein Takt ist. Die Hemmung ist das vorgeschriebene Tempo dieses Stücks. Je schneller der Organismus oder die spezielle Aufgabe eingestellt ist, desto leichter wird das Material, desto beschleunigter die Hemmung sein: die Kohle ist kein Pastell, und Pastell ist kein Öl, und der Federhalter ist so eine Mitte im Hemmungsrhythmus zwischen Zeichnung und Aquarell etwa. Ich weiß: um diese Aphorismen im Stil den Kohlezeichnungen anzunähern, muß ich sie an sich ein wenig leichter und flüssiger halten, aber immer wieder im Maßstab ihres Inhalts. Mich interessiert das Experiment, wie das Problem mich schon lange beschäftigt hat. Ich lasse die Feder – scheinbar – laufen. Ein Stück wird substanzieller, eines impressionistischer, eines schlagender, eines verwickelter, wie es – scheinbar – herauskommt. Ich sage scheinbar: denn die Kongruenz des Bildes geht mir über alles und ich müßte einen Aphorismus, der verwickelter wäre, als er sein sollte, eben vernichten, wie man ein Skizzenblatt vernichtet, das einfach nicht gelungen ist. Der vorige Aphorismus scheint mir gegen andere etwas schwer, aber nicht schwerer, als sein Inhalt, und darum werde ich ihn wohl stehen lassen. Dieser letzte geriet schon leichter, weil ich unbedingt das Kontrastgefühl hatte, was wieder ganz organisch aus der Gegenüberstellung jenes Lebensproblems und dieses bischen Schreiberproblems entsprang. Wie offen ich bin! Aber ich denke an gewisse Zeichnungen, auf denen auch Selbstkorrekturen oder langsam werdende und sich vollendende Studien zu sehen sind, Sonderzeichnungen bestimmter Bestandteile, schnelle Beischriften von Farben, ein Liniengewirr, aus dem die gewünschte Kontur erst allmählich und mit Bewußtsein hervortritt. Man wirft sie nicht weg, wenn sie als künstlerische Genesis, als technische Offenherzigkeit ihren Wert haben.

Es herrscht heut eine unbeschreibliche Hitze und die Materie lastet auf mir. Jeder Gedanke wird zentnerschwer und bewegt sich nur in dicken Windungen vorwärts, wie eine Raupe vor ihrem Puppenschlaf. Man begreift an solchen Tagen nicht, wie man sich je von den Dingen losmachen und flügelleicht werden konnte. Selbst die Gewitter verbrennen sich an ihrer eigenen Unfruchtbarkeit. Einige Tropfen Regen fallen, aber sie werden sofort von dem heißen Boden aufgesaugt. Alles scheint auf den Abend zu warten, der das grelle Licht und die scharfen Farben wegnehmen und lindernde Konturen bringen wird. So ruhig ist alles und still in sich versunken, nichts als träger Stoff und gehäufter Bestand. Es gibt keine Hoffnung als die Zeit, die die Stunden vorüberschickt, mit peinlicher Grausamkeit, bis in die Nacht hinein. Dieser Mittag der Gefühle, in dem alles so materiell als nur möglich da ist und nicht die geringste Distanz zu den Dingen denkbar ist, wird mir fürchterlich.

Ich lobe mir den Raum vor der Zeit, weil er mich unabhängiger und gestaltungsfreudiger macht. Die Zeit zwingt mich in ihren Rhythmus, ich muß es abwarten, bis der heiße und substanzielle Mittag sich in den leichten, konturierten Abend verwandelt hat. Der Blick auf die räumlichen Distanzkünste ist schneller und beliebiger. Ich kann mich augenblicks in der Kühle einer federleichten Zeichnung baden, die um Jahrhunderte von dem Objekt ihrer lastenden Wirklichkeit entfernt ist. Ich kann ihre abendliche Abstraktion, ihre Stunde, in der alles Heiße und Bunte schwarz und weiß wird, wie unter dem Lichte eines Mondes mit geborgtem Glanze, mit dem Gefühl eines Liebenden genießen, der ein illusionsfrohes Milieu für die Freuden seiner Träume am reizendsten findet. Zarte Linien der Bäume, die wie eine ferne Mauer meine Wünsche mir zurückwerfen. Weiche Schatten einer türmereichen Stadt, die in das Meer der Ewigkeit am sterbenden Horizont versinkt.

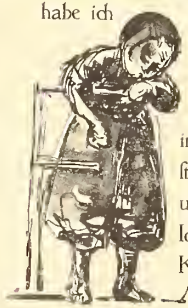
Feine Kontur des Profils, die im Halbdämmer mit allen geahnten Reizen ihres wechselnden Ausdrucks, eine Phantasiehoffnung glücklichen Besitzes, mich anlächelt. Die distanzierte Kühle der Erinnerungen, die ihres Stoffes ledig geworden sind, produziert Wunder an Vorstellungen und Gestaltungen, die über die ehernen Zwangsgesetze der langsam fortschreitenden Zeit triumphieren. Die Künste geben mir den Abend, den die Natur mich nicht vor der Zeit erleben läßt. Sie machen den Mittag zur Mondnacht, wie sie die Nacht, wenn sie wollen, zum Tage machen.

Ich schreibe langsam, der Gedanke rollt schwer. Aber es ist indessen von selbst abendlicher geworden. Ein leichter Wind hat sich erhoben und Luft gefächelt. Die Blätter bewegen sich in einer eigentümlichen frischen Freude am Dasein und das Brodelnde aller Farben und Flächen beginnt sich in gut zusammengefaßte Massen von Valeurs und Kompositionen von Linien zu verdichten. Der Entwicklungsprozeß vom substanziellen Tag zur assoziativen Nacht hebt an. Das Spiel der malenden, tuschenden, zeichnenden Künste, das jeder Tag neu vor uns aufrollt, neigt sich wieder seinem Ende zu. Und nun:



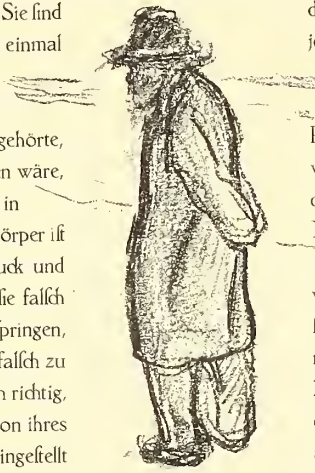
PUBLIC LIBRARY

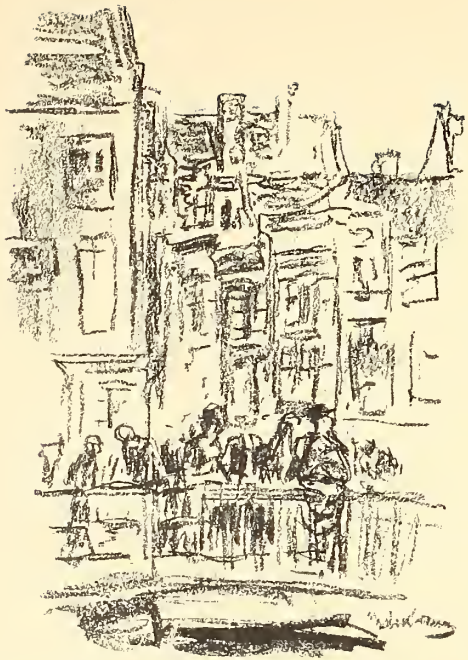
wie ſchön iſt es, das täglich zu erleben! täglich, und jeden Tag immer wieder unter neuen Beleuchtungen, auf einer unerſchöpflich wechſelnden Grundlage verſchiedener Luftſtimmungen, zu erleben, wie der Morgen die Eigenwerte und Farbqualitäten der Dinge ſucht, ſie dem grauſamen und konſequenten Mittag zuführt, der ſie wieder in die milde Abſtraktion des Abends entläßt. Wie ſchön – und wie methodiſch! Ich will nun, da es feiner und zarter wieder um mich atmet, von dieſer Methode der Natur doch für meine Arbeit lernen. Ich will ihren Weg gehen und ihre konſekutiven Tugenden nachahmen, um einen Inhalt für meine Randzeichnungen zu gewinnen. Liebermanns Blätter liegen da, fertige Zeichnungen, die das Auge mit einem Mal auffaßt, der beliebige räumliche Genuß an jeder Art von künſtleriſcher Abſtraktion. Meine Zeilen aber fließen, und fließend werden ſie geleſen, im Nacheinander ihrer Suite. Ich mag mich gegen die Zeit auflehnen, ſo ſehr ich will – ich brauche ſie dennoch und brauche ihre Rhythmik für meine Deduktion. Ich kann nicht hinlegen, ich muß entwickeln. Ich muß das mittagliche, derbe, heiße, riechende Holland entwickeln, über alle ſeine Stufen der Fortexiſtenz weiter, über die alten Bilder, die ſchon den erſten Abzug ſeiner Realität darſtellen, über die alten Zeichnungen, die den weiteren Abzug dieſes Abzugs bedeuten, bis zu dieſen Liebermannſchen Kohleſkizzen, die das möglichſt entmaterialiſierte Holland geben, das wir kennen – jeder Schritt eine Folge des vorigen, immer leichter, immer ſubſtanzloſer, immer abendlicher in der Erinnerung an alles ſchwere Daſein, das überwunden werden mußte, um ſolche Kontur zu werden. Hiermit habe ich mich zu beſchäftigen, dieſe Stufen habe ich abzugehen und darf mich auf jeder nach Wunſch umſehen, rechts und links, ein wenig ſpintiſierend, ein wenig belehrend. Ich glaube, ſo wird es werden. Die Sonne ſinkt. Die graphiſchen Qualitäten der Natur erwachen. Ich danke dieſen Stunden die Methode.



Ein Tag unter Rindern. Abgeteilt durch Kanäle, wie in einem Reglement von Seligkeiten, werden die ſtrotzenden Wieſen zu Paradieſen dieſer nützlichen Haustiere, die durch ihr Fleiſch, ihre Haut, ihre Milch und ihren Dünger uns erfreuen, die beſte und ertragreichſte landwirtſchaftliche Maſchine, die wir kennen. Ich lebe unter ihnen, ſtundenlang, ſo lange bis ich ganz verglotzt bin und nur noch eine plumpe Maſſe im Kopfe fühle, die allenfalls für das Myſterium der Verdauung noch einen Reſt von Bewußtſein übrig hat. Ich habe nie etwas Materielleres kennen gelernt, als die holländiſchen Rinder. Sie liegen wie lebloſe Maſſen auf der Weide und empfinden jede Störung als eine ſo gewaltige Anſtrengung ihres unbefleckten Gehirns, daß ſie längere Zeit brauchen über die Möglichkeit, ihr aus dem Wege zu gehen, nachzudenken, als die Störung Geduld hat. Sie

glotzen nur und warten der Dinge, die da kommen ſollen. Sie haben ja Zeit und werden ſchon ſehen. Sie erinnern ſich dunkel, daß meiſtens die ſtörenden Elemente ſich von ſelber entfernen, und ſo warten ſie es wieder ab, und ſtarren mich nur an. Ich tue desgleichen. Ich finde den Stier mit ſeinen kurzen Hörnern und feſtem Nacken für einen Caſanova ſehr ſedern und die Kuh mit ihren fleiſchigen Formen und gebogenen Hörnern für eine Haremsdame ſehr fett. Im Verhältnis zu ihrem Körper haben dieſe Tiere im Geſicht ein Manko. Sie ſind ſo bewußtſeinslos, daß ſie ihr Auge nicht einmal ordentlich ſenken können — ſie haben etwas Unempfindliches, Blindes im Blick, als ob ihr Auge ihnen gar nicht gehörte, ſondern von einer fremden Raſſe geliehen wäre, und ſie es gar nicht recht verſtänden in Aktion zu halten. Ihr Geſicht wie ihr Körper iſt von abſoluter Disharmonie in Ausdruck und Bewegung. Wenn ſie ſehen, ſcheinen ſie falſch zu ſehen; wenn ſie aus dem Wege ſpringen, falſch zu ſpringen, wenn ſie erſchrecken, falſch zu erſchrecken — nur dann bewegen ſie ſich richtig, wenn ſie freſſen und die geſamte Funktion ihres Körpers ſo auf dieſe wichtige Tätigkeit eingeſtellt iſt, daß ſie von ihm gelenkt wird, wie wir von dem Geiſt gelenkt werden. Aber es ſcheint, daß jede Bewegung ſonſt ihnen zuviel iſt. Sie wirken am beſten, wenn ſie ſtehen oder liegen, wenn alſo jede motoriſche Regung ausgeſchaltet iſt. Und am allerbeſten, wenn ſie ihrem Körper den verwickelten Mechanismus der Verdauung überlaſſen, den die Natur ihnen verlieh, wie ein Symbol trägſter Ungeiſtigkeit. Ich habe noch nie weniger erlebt als in dieſer Geſellſchaft und wäre ſicherlich in dem angenehmen Gefühl dieſer Ruhe noch länger verharrt, wenn ich nicht nach kurzer Zeit neben mir am Boden einen Kuhfladen entdeckt hätte, der die Heerſcharen der Fliegen anzog und mich mit ſeinem Geruch und ſeinem Inſektenleben verſcheuchte. Doch muß ich geſtehen, daß ich bereits ſo ſtumpfſinnig geworden war, daß ich immerhin einige Minuten zu dieſem Entſchluß brauchte, während deren ich die ſeltſamen dekorativen Verſchlingungen der Linien dieſes Gegenſtandes und die Untüchtigkeit der Fliegen beobachtete, von ſeinen Spiraltälern einen für ihr Vorhaben nützlichen Gebrauch zu machen. Der Kuhfladen iſt die einzige künſtleriſche Leiſtung, zu der ſich das Tier aufſchwingt. Er unterſcheidet ſich von zylindriſchen und kugelförmigen Gebilden ähnlicher Herkunft durch die Bedächtigkeit, mit der ſeine plaſtiſchen Reize geformt ſind. Sie ſetzt ſich ſo wohltuend ab von der Unruhe und Haſt, von dem fragmentariſchen und impreſſioniſtiſchen Betrieb jener anderen Formen, die der Geſtalt

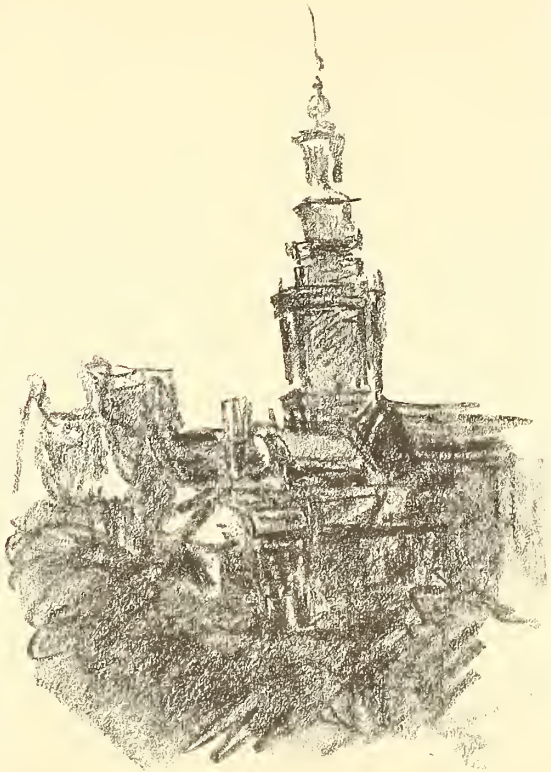




des Darmes folgen, ohne eine weitere ſelbſtändige Ausführung der in die Erſcheinungen tretenden Ablage in Erwägung zu ziehen. Die außerordentliche Ruhe der Kuh, ihre materielle Gebundenheit und nervöſe Gleichmäßigkeit geſtattet ihr, ein Symbol ihres Weſens auf den Boden zu legen, das nicht ſprechender und ausdrucksvoller gedacht werden kann, eine Zeichnung des Wiederkäuens wiedergekauter Präparate, eine Metaphyſik der ſpiraliſierten Ausſcheidung. Es iſt ſicher, daß die Fliegen hierfür kein Verſtändnis haben. Denn ſie ſahen gar nicht das Kunſtwerk und die Philoſophie dieſes Symbols, ſondern ſie krochen in einer Geſchäftigkeit und Eile kreuz und quer über die geſamte, ſo wohltuend organiſierte Angelegenheit, daß man an ihrer wilden Leidenſchaft erſt ganz zu der Erkenntnis der ſtoiſchen Einheit eines Kuhinterieurs gelangte. Wie kläglich benahmen ſie ſich, um ein paar Speiſereſte zu finden, die die Kuh nicht für wert gehalten hatte, zu verdauen. Sie wurden Schmarotzer an einer Verſchwenderin. Und freilich, was hatten ſie zu geben im Vergleich zu dieſen Geſamtkunſtwerken der Natur, deren Fleiſch, Haut, Milch und Dünger an den Börſen Europas verhandelt wird.

Es leuchtete mir, ſoweit dies noch möglich war, ein, daß es mehr der blöde Eifer der plebejiſchen Inſekten war, der mich zum Aufſtehen animierte, als der Fladen dieſer ariſtokratiſchen Tiergattung an ſich. Denn ich fühlte mit einem unleugbaren Wohlbehagen, daß ich, wie Fauſt durch die Betrachtung des Noſtradamuszeichen, durch die hypnotiſche Kraft dieſer verdauten Spirale vollkommen zu einem anderen Weſen geworden war und mir die Geheimniſſe dieſer Welt plötzlich offenſtanden: indem ich ſie als eine in ſich vollendet ruhende Materie anſah, die nur durch uns Inſekten in eine ſcheinbare Bewegung gebracht wurde, da wir immer glauben: wenn wir uns um etwas drehen, dreht ſich dies um uns. Schopenhauer,

Lukrez und der heilige Auguſtinus beſtätigen an mehreren Stellen ihrer Schriften, daß wir durch längeres Zuſammenſein mit beſtimmten Charakteren in einer Art magnetiſcher Verwandtſchaft uns ihnen annähern und ihre Weſenheit annehmen, gleichviel ob ſie Fakire, Hetären oder Reichstagsabgeordnete ſind. Ich erfuhr dies Zeugnis an mir ſelbſt, der ich in wenigen Stunden ein überzeugter Ochſe geworden war. Durch meine unwillkürliche, oben näher begründete Bewegung übte ich einen vorübergehenden Reiz auf die motoriſchen Nerven meiner Umgebung aus und, wie bisweilen in der Oper der Chor, erhoben ſich einige Kühe aus dem Enſemble, um eine kleine Weide zu



machen, wobei ſie wie unſere Steuerverwaltung die kahleren Stellen mit Vorliebe aufſuchten, auf denen der liebliche Fraß viel deutlicher und exponierter ſtand, ich hörte einige Zeit ihre Kauwerkzeuge arbeiten, dies rhythmiſche Reißen, das mir wie Muſik ⟨von Leoncavallo⟩ klang, dann beruhigten ſie ſich, ſie ließen ſich wieder nieder, ein neues Enſamble formte ſich und ſie ſtarrten vor ſich hin, im Blick die vollſte, erhabenſte Geiſtloſigkeit, die ungekränkte Zufriedenheit der Natur über ihre wohlfunktionierende Maſchine. Ich tat desgleichen. Ich ſetzte mich ihnen gegenüber, während ein Kanalflüßchen hinter meinem Rücken unter einem kleinen Brückchen daherrieſelte und die Gräſer bog,

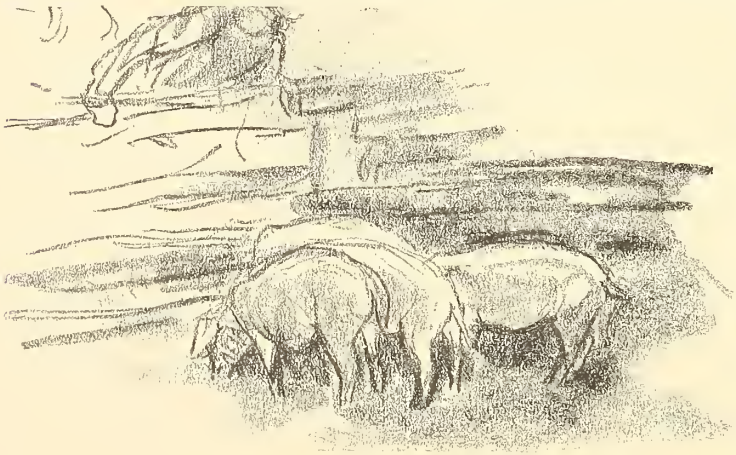
damit sie sich wieder aufrichten, um wieder gebogen zu werden, und ich wiederkäute. Ich wiederkäute, glasigen Auges, indem ich fortwährend die Dummheit der Rinder mit ihrer Nützlichkeit und ihre Nützlichkeit mit ihrer Dummheit entschuldigte, ein Spiel, das ich bis in die Unendlichkeit fortgesetzt hätte, wenn ich nicht die Notwendigkeit erkannt hätte, dies Kapitel abzuschließen. Es hat aber jede Spirale ihren Mittelpunkt, an dem sie aufhört, meinen die Insekten. Die Kühe wissen, daß sie da anfängt.

Es ist Gemüsemarkt in der Judengasse, ein Feuerwerk von Farben und Bewegungen, ein Gewirr von Menschen und Dingen, so mannigfaltig und abwechselnd, daß man es nicht fassen zu können meint. Das Wetter ist stürmisch und Wolkenfetzen jagen in phantastischen Formen am Himmel, Sonne und Schatten schnell sich ablösend, so daß kein beständiges Licht auf den Dingen liegt. Man sieht über das Wasser hinüber auf den Markt. Ein ferner Kirchturm ist das einzig Feste, das über dem Gewimmel emporragt. Die schmalen Backsteinfassaden der Häuser in roten und violetten Farben schreien bald grell auf, bald flüchten sie sich in einen vorbeieilenden Schatten, während die Kronen der Bäume an ihre Wände streichen. Scharen von Vögeln kreisen über der Marktstelle, von den Gerüchen der Waren angelockt, die sie doch nicht zu greifen wagen. Die Schirme der Verkäufer sind in bunten Farben aufgespannt und bewegen sich unsicher im Winde. Die Menge der Kaufenden drängt sich vor die Stände, Juden im dunklen Kaftan, Mädchen in weißen Blusen, blaue Arbeiter, rote Domestiken, ein unentwirrbares Chaos von Menschen, das sich in der Fülle der Marktwaren wiederzuspiegeln scheint, alles von den Reflexen des Wassers noch einmal wiederholt. Gemüse, Obst, Fleisch, Blumen, Stoffe und Geräte breiten ihr wildes Farbengewirr vor den Häusern, an den Ecken, unter den Bäumen, über die Ladentische aus, von gelben, blauen, roten Lichtwellen überflutet und im Geschrei dieser Tausende von Menschen aufgehend. Als ob alle Farben der Welt zu einem leidenschaft-

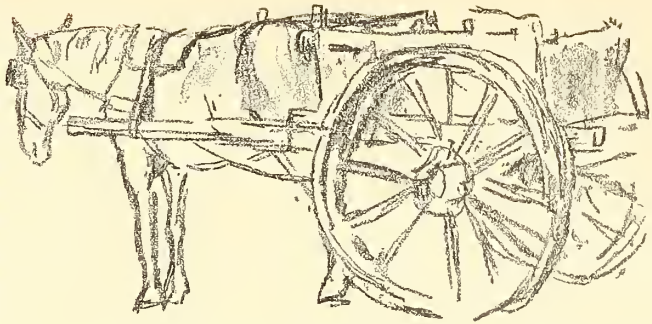
BOSTON PUBLIC LIBRARY

lichen Tanz auf diesem Fleck losgelassen wären, stürmen die Eindrücke durch die Luft, Eindrücke zerrissener grüner Wälder und zerfledderter Blumenbeete, geschlachteter Tiere und beraubter Fabriken, unter dem Peitschen der Winde angeboten von einer leidenschaftlich erhitzten Menge und von neuem geplündert von einer raubgierigen Schar lebenshungriger Bestien, die sich stoßen, überschreien, überlisten, um dieses hinreißende Farbenfeuerwerk zu einem Schauspiel menschlicher Gewinnsucht zu machen.

Lange Zeit ging ich durch das Gewühl. Ich wollte nicht sehen, ich wollte hören und beobachten. Kein Verkaufsstand, an dem nicht gehandelt und gefeilscht wurde, kein Käufer und kein Verkäufer, der nicht seinen Profit herausschlug. Jeder Spargel sollte der beste sein und der beste der billigste. Es wurde wie gedruckt gelogen. Blumen, die noch nicht blühten, wurden als schönste Exemplare angeboten, die ein Wunder von Blüten darbieten würden, wenn man sie nur ordentlich gieße. Hühner, die ein Matronenalter erreicht hatten, wurden zu jungen Novizen gestempelt. Teppiche, die mit Schmutz und altem Tee abgeblaßt waren, wurden um fünfzig Jahre älter gemacht. Alles war auf seinen Vorteil hin geschoben und geändert, jünger oder älter, reifer oder unreifer gemacht, wie man es brauchte. Jeder sah sich vor seinem Nachbar vor, daß er ihn nicht überliste oder ihm einen Vorteil wegschnappe, und selbst wenn eine Ware in diesem elenden Kampfe der Profite aus Güte siegte, so bedurfte sie dazu solcher Anstrengungen von Überredungskunst und psychologischer Berechnung, daß ihr Wert durch die unwürdigen Anpreisungen nur befleckt schien. Ich wußte, daß das nicht anders ging und daß das im Leben so ist, wie auf dem Markte. Nichts von dem bewegten Handel der Menschen, nichts von der aufs letzte angespannten Produktion, nichts



von der Ökonomie der Wirtſchaft wäre möglich, wenn dieſe Funktionen nicht auf den Selbſterhaltungstrieb, auf den Daſeinskampf gepfropft wären. Sie werden ſich immer an der Grenze des Moraliſchen bewegen, weil ſie immer bis zu dieſer Grenze vorrücken werden, um ihre letzten Kräfte zu erproben. Und ſie werden immer wieder in ihrer ganzen bunten und aufgeregten Mannigfaltigkeit balanzieren, weil ſie zweiſeitig ſind, Vorteil gegen Vorteil, Liſt gegen Liſt ausſpielen müſſen, um ſich zu erhalten.

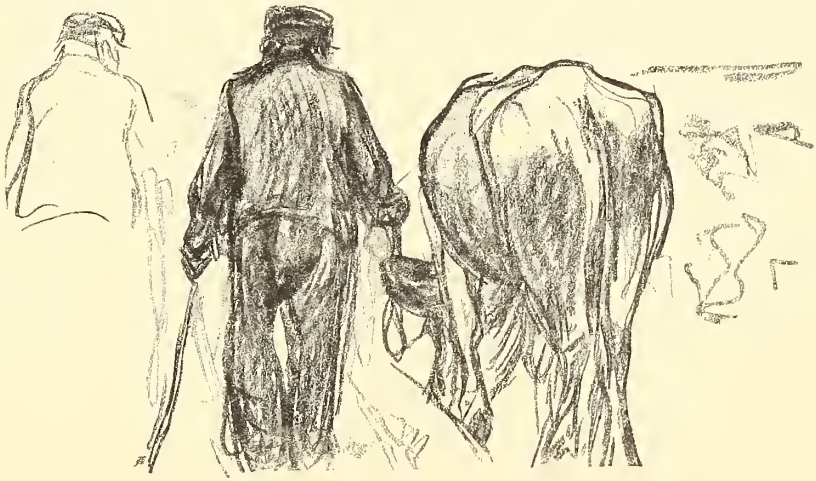


echts von uns, unter einem roten Schirm, ſitzt eine jüdiſche Hille Bobbe, ſo häßlich, wie kein Weib auf Erden. Ihre ſtechenden Augen, ihre fletſchenden Zähne, ihr grinſender Mund ſind der Ausdruck höchſter Geriebenheit. Sie hat einſt beſſere Tage geſehen, aber ſie ſteht dieſer Erinnerung ohne jede Sentimentalität gegenüber. Man hat ihren Mann in ihrer ruſſiſchen Heimat verfolgt und, um ihres Glaubens willen, mit ſeinen Söhnen exportiert, ohne daß ſie je wieder von ihnen hat erfahren können, wo ſie ſind, ob ſie überhaupt noch leben. Es dauerte drei Jahre, bis ſie ſich daran gewöhnte, ſie nicht mehr zu erwarten; eine bis zum Wahnſinn geſteigerte Angſt ließ ſie ſie in jedem Menſchen vermuten, der ſich ihrem Hauſe näherte. Endlich raffte ſie ſich auf, als Köchin auf einem holländiſchen Dampfer ſich zu vermieten, wo die angeſtrengte Beſchäftigung und die veränderte Umgebung ſie ſchneller als glaublich ihre Vergangenheit vergeſſen und ihren Geiſt wieder geſund werden ließ. Sie landete ſchließlich in Amſterdam als Gemüſeverkäuferin und hatte eine gute Kundſchaft unter ihren Glaubensgenoſſen, von denen mir einer unter einem Torweg einmal ihre Geſchichte erzählt hatte. Ihre Geſchäftsformen zu beobachten, war ſehr lehrreich. Es waren faſt nur Zeichen der Augenſprache. Sie grinſte, wenn ſie etwas anbot. Die Verkäufer grinſen nicht weniger. Durch Worte wäre die Profitmacherei oder Profitriecherei ſchwerer herausgekommen, als durch Blicke. Dieſe Leute ſahen ſich nur an, wußten, daß es jetzt darauf ankommt,

Vorteil zu erſpähen oder zu entdecken, wogen in den Blicken das gegenſeitige Mißtrauen und die Kraftanſpannung des Profits ab, bis ſie ſich auf der Mitte der Möglichkeiten gefunden hatten, dann lachten ſie und ſchlugen ein. Ich machte mir wunderbare Vorſtellungen, wie dieſe ſchwer belaſtete Frau aus Rache an den Menſchen und Verzweiflung an der Welt jedes Gefühl, ſogar ſich ſelbſt gegenüber, ausſchaltete und im nackten Profit und in der trocknen Liſt ihre einzige Lebensform fände, ein Symbol dieſes Marktes. Sie begann mich als Modell für dieſe Beſchreibung zu intereſſieren. So faßte ich mir ein Herz, trat auf ſie zu und fragte ſie, indem ich mir zur Sicherheit einen liſtigen Winkel in den Augen konſtruierte, erſt nach dem Blumenkohl, dann nach dem Wetter und ſchließlich nach ihrer furchtbaren Geſchichte. Ich erfuhr, daß ſie einfach nicht wahr iſt.

Lieber Oskar. Von einer Segelpartie mit zwei Freunden von Dora zurückgekehrt, finde ich Deinen Brief und beeile mich ihn zu beantworten, obwohl ich ſchon ſehe, daß ich Dir heut nicht viel werde helfen können. Du gibſt mir ja ein richtiges Thema auf. Du ſchreibſt, daß Du mit Deinen Liebermannrandzeichnungen viel Mühe haſt und Dich dabei mehr ausgibſt, als Du einnimmſt. Dann hätteſt Du es laſſen ſollen. Du haſt zwei Abſchnitte gemacht, über die Materie in Holland, gezeigt an Kühen, und über die Buntheit des Marktes, gezeigt an Menſchen – jetzt willſt Du den dritten machen, die Unbeſtändigkeit, gezeigt an einer Frau. Alſo ein ganzes Arſenal jener Wirklichkeiten, die Du haſſeſt: Dummheit, Lüge und Treuloſigkeit. Wie ſoll ich Dir dafür Stoff hier ſammeln? Muß denn alles immer genau ſo ſtimmen und vorhanden ſein, wie Du es Dir denkſt, Du Träumer? Du tuſt der Natur Gewalt an, ja ich glaube, Du würdeſt am liebſten dichten, ganze Novellen und

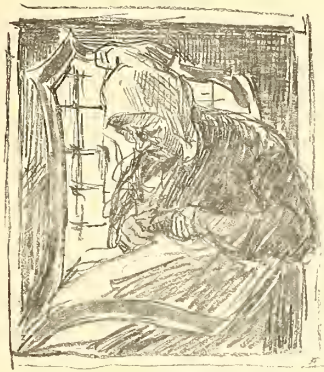
Dramen in Dein Buch ſetzen, indem Du vergißt, daß Du Zeichnungen ſchaffen willſt. Welche wirklich unnütze Mühe! Du ſchreibſt: Dir fällt nichts ein, Du brauchſt Stoff für das Thema Unbeſtändigkeit, am liebſten etwas Novelliſtiſches, ſo mit einer hübſchen Frau, die am Geländer der Strandpromenade ſteht, weiße Schuhe, weiße Strümpfe, kurzes weißes Kleid, oben natürlich eng, unten natürlich — Du würdeſt ſagen tänzeriſch weitfaltig, weiße Bluſe, weißer Hutſchleier, um das Kinn gebunden, in idealen Fetzen um den Körper hängend, weiße Handſchuhe, natürlich ſehr ſchlank, natürlich brünett, und dann um dieſe Perſon ſo ein Stückchen Maupaſſant oder Prevoſt, und rings herum das Milieu aller Unbeſtändigkeiten, das Waſſer immer rollend, das Boot immer gleitend, die Wimpel immer flatternd, Badende, Schwimmende, Rudernde, heraus, herein, herauf, herab, nicht wahr — das Waſſer als geſelliges Element? Das kann ich Dir nicht leiſten. Es gibt keine ſolchen Romane. Du träumſt wieder, mein Lieber. Das ſieht Dir ähnlich. Das Leben lang habe ich mich bemüht, Dich weltfremden Menſchen geſelliger zu machen und durch den Verkehr mit anderen Dir Ventile zu öffnen und wohl auch etwas Zucht zu geben, weil ich es liebe, das was in Dir liegt, in weiten Kreiſen aufgehen und fruchtbar werden zu ſehen und weil Du unendlich viele und neue Reſſourcen brauchſt, um nicht zu verſtocken, — und jetzt verlangſt Du als Dank dafür von mir Geſelligkeitsſtoff für Deine Unternehmung, die Unbeſtändigkeit an einer Frau zu explizieren. Was ſoll denn bei dieſem Strandleben Geſellig-Ungeſundes ſein? Man lebt in der



Natur, wie in einem goldenen Zeitalter, der Körper verliert seine lügenhafte Kultur, man wird ein Teil der Winde und des Wetters, man lagert zusammen wie im Paradiese, das Familienleben findet keinerlei Grenze, wir werden alle Kinder und die Düne ist unser Bett, der Vogel unser Nachbar, die Muschel unser Spielzeug, die Welle unser Kleid. Was soll daran unbeständig oder treulos sein? Ich liebe diese holländische Seelandschaft zu fanatisch, um jemals auf einen solchen Gedanken kommen zu können. Sie ist für mich der Typ des Gesunden und Naiven, und die Gesellschaft, deren positive Tugenden zu kennen und zu schätzen Du mir schon überlassen mußt, findet an einem solchen Orte vielleicht ihren reinsten Ausdruck. Dein antisoziales Vorurteil scheint unverbesserlich zu sein. Aber ich gebe Dich nicht auf. Ich weiß, daß es mein Leben und meine Pflicht ist, Deine nicht ungefährlichen Anlagen ausbauen und, soweit es in meiner schwachen Kraft ist, hingebend lenken zu helfen und daß es kein Unglück für Dich war, eine Seele zu finden, die frei von jeder kleinlichen Eitelkeit und Eifersucht selbst in der Entäußerung nur das Gute und Heitere für Dich wollte, ja selbst im Widerstand. Das Unbeständige kenne ich nicht und finde ich nicht. Ihr Männer seid, ewig mit dem Sächlichen verflochten, viel eher geneigt Euch Illusionen hinzugeben, als wir; ja ich glaube sogar, ihr braucht sie und wir haben Euch im einzelnen Falle darin zu unterstützen. Wir Frauen, immer auf das Persönliche angewiesen, sehnen uns im Gegenteil zur Ergänzung nach der Treue und Festigkeit des Bestehenden und sind einer grenzenlosen Hingebung fähig, wenn sie uns eine Bereicherung unseres inneren Bestandes bringt. Schlag' Dir die Undinen aus dem Kopf. Und vor allem verlange sie nicht gerade von mir. Sie stehen weder am Strande, wenn ich mit unseren Freunden nachmittags die Promenade abgehe, noch tauchen sie aus dem Meer auf, wenn ich meine Mondscheinbootfahrten mache, noch schleichen sie sich ins Familienbad ein, noch schreiben sie ihren Männern Briefe, die sie selbst widerlegen.

Dies ist alles, was ich Dir heut helfen kann. Benutze es in Deiner Weise. Ich muß schließen, da mich Hellmuth eben zum Tennis abholt. Er ist ein wenig gekränkt, der gute Junge, ich glaube, weil ich nicht gern sehe, daß er mit Dora extra spielt. Nichts ist mir übrigens gleichgültiger. Aber ich habe ihn lieb, wenn er sich ärgert. Und er sieht im weißen Anzug famos aus. Ich bin sicher, daß er wie-

der Strümpfe und Schlips in gleichen Farben trägt. Das tut er immer, wenn er sich zurückgesetzt fühlt. Er hat eine tadellos funktionierende dekorative Moral.



er freundliche alte Israels ging mit dem Malgerät über die Landschaft. Er setzte sich – es war schon gegen Abend – auf einen Mauerrest, der von einem alten Gebäude herrührte, das einst ein berüchtetes Nonnenkloster war und dann durch einen Blitzbrand zerstört wurde. Nach rechts ging eine alte Straße ab mit sauberen kleinen Häusern, neu gestrichenen Zäunen und viel weißbehaubten Frauen, die davor hantierten und im Verhältnis zu den Häusern zu groß schienen. Nach links entwickelte sich eine schöne Allee von Kastanien, die so dicht wuchsen, daß sie einen unheimlichen Schatten ergaben; wenige Schritte weiter führte die Allee über einen Bach mit einer weißen Zugbrücke, die noch malerischer wurde durch die Gestalten eines Holzträgers, einer Ziegenfrau und eines Fischerjungen, die über die Brüstung lehnten, geradeaus war Flachlandschaft: die gekäfteten Buschlinien, die abgeteilten Weiden, ein in die Ferne fortgesetztes Karree von Rainen und Feldbezirken, über die ein spitzer Kirchturm emporragte. Als der Maler sich niedergelassen hatte, kamen die drei Modelle von der Zugbrücke herunter und postierten sich.

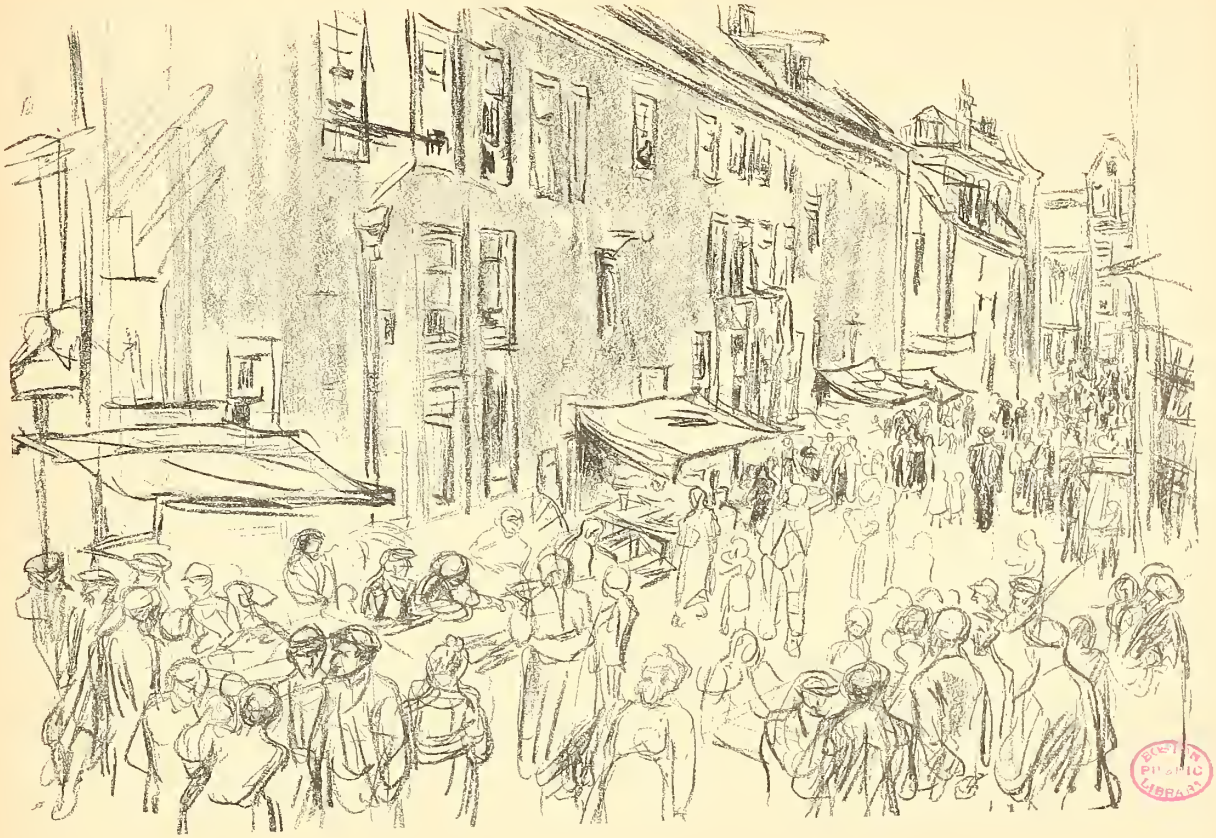
Ich wurde nun der Zeuge eines merkwürdigen Schauspiels. Nachdem der Maler ihnen ihre Stellungen angewiesen hatte, die sie offenbar am Tage vorher schon eingenommen, verhielten sie sich nicht etwa ruhig und unbeweglich, wie man es von Modellen sonst gewöhnt ist, sondern begannen einen regelrechten Streit vom Zaune zu brechen, der das ganze Elend ihrer Existenz enthüllte. Die holländische Sprache mit ihren derben und breiten Ausdrücken ist als Text einer solchen plebejischen Diskussion viel geeigneter, als die deutsche, die gleich roh wird, wenn sie aufgeregt wird. Die Holländer bleiben in gewissem Maße ungerührt von den Erregungen, die ihnen nur in den Kopf zu steigen scheinen, ihre Gesichtszüge animieren, aber ihre Haltung nicht sonderlich verändern. Mit einer beneidenswerten Ausführlichkeit und fast Behaglichkeit sagen sie sich die bösesten Dinge, um nach kurzer Zeit wieder in den Zustand einer lethargischen Ruhe zu verfallen. Sie sind schwerfällig. Nur wenn sie als Masse elektrisiert sind, kann ein Funke leidenschaftlich zünden.

Wenn es sich nun im Deutschen schwer wiedergeben läßt, wie diese drei sich die Lumpen ihres Lebens vorwarfen, so

bin ich noch in einer besonderen Schwierigkeit, da ich gestehen muß, daß ich sie nicht genug verstand. Sie schienen mir von Sachen zu sprechen, die sie nicht ganz beherrschten und wie in einem Rausche steigerten, um sich künstlich zu erregen. Unsere drei Leute waren schlechte Schauspieler. Sie heulten um ihre Existenz, den geringen Lohn, die anstrengende Arbeit, die tötliche Langeweile der gleichen Tage, die Malicen der Nachbarn, die Krankheiten der Großmütter und der Tiere, den Verlust von Fischerbooten, die Zerstörungen der Stürme und was sie alles an Elend herausbringen konnten, warfen sich Gemeinheiten an den Kopf, lästerten Gott und die Welt, spielten auf unsaubere Geschichten an, der Junge immer mit, aber das alles war wie ein Gesichterschneiden, das bestellt schien und dem entweder die echte Leidenschaft oder überhaupt die Wahrheit fehlte.

Das Wunderbarste aber war, daß der Maler zu diesen Geständnissen immer freundlich lächelte und sie durch Geberden und Zurufe noch zu ermuntern schien. Ließen sie einmal in dem Schauspiel des Zankens nach, gleich warf er ein paar Worte wie „Schnaps, Hering, Mädel, Trinkgeld, Spital" hinein und es ging mit frischen Kräften wieder los. Es war, als ob er ein eigenes Vergnügen daran fände, die elendeste Armeleutesprache und die niedrigsten Scheußlichkeiten des Lebens von ihnen zu hören, um in seinem Beruf Vorteil davon zu haben. Je toller die Worte flogen, desto zufriedener schmunzelte er und je breiter der Jammer dieses proletarischen Daseins vor ihm sich ausbreitete, desto schneller arbeitete sein Pinsel.

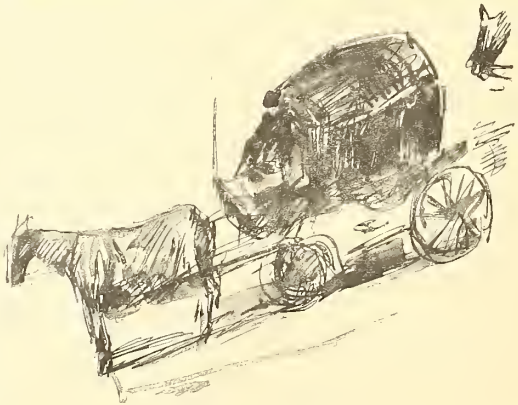
Als die Sitzung zu Ende war, reichte der Maler aufmunternd seinen drei Modellen die Hand, diese gingen recht erschöpft von dannen, und ich näherte mich, neugierig, dieses Schauspiels Grund zu erfahren. „Sehn Sie," sagte der Meister, „ich kriege die Leute nicht elend genug. Ich weiß nicht mehr, was ich machen soll. Ich brauche eine hundserbärmlich elende Familie als Gegenstück zu einer heiligen Familie, auf der anderen Seite eines Triptychons. Ich habe mir mit Not und Mühe diese drei wirklich jammervollen Existenzen zusammengesucht, die von etwas Brot und Milch leben, keinen Pfennig außer meinem Honorar einnehmen, im Freien mit den Kühen, im Walde, auf den Booten schlafen und jeden Tag Gott danken können, den sie durchgebracht haben. Aber es macht ihnen nichts. Wer hier ein Fischer ist, ist ein Stück des Wassers; wer ein Hirt, ein Stück der Erde; wer ein Holzfäller, ein Stück des Waldes. Sie sind so verwachsen mit ihrem Element, daß sie gar keinen menschlichen Existenzehrgeiz haben, gar nicht haben wollen. Es sind nur etwas aufgezogene Tiere, vielleicht schlimmer als diese, weil sie ein Rest von Bewußtsein noch stört. Ja sie sind so elend, daß sie ihr Elend nicht einmal zeigen können, wenn man es braucht. Sie verstehen gar nicht, was das ist, was man von ihnen will. Ich habe ihnen gesagt, sie sollen sich zanken, das Schlimmste sich vorstellen, was ihnen passieren kann, ihren ganzen Jammer gen Himmel schreien, ich würde es ihnen schon bezahlen. Ich erreiche wenig. Ich bin schon zufrieden, wenn ich sie ein bißchen in Hitze bringe, aber


BOSTON PUBLIC LIBRARY

ſie intereſſiert das gar nicht, ſie halten es nicht lange aus. Schon daß ſie von mir was dafür bekommen, macht ſie unbrauchbar, denn das tröſtet ſie, wenn überhaupt etwas zu tröſten iſt. Aber was ſoll ich tun? Ich kann ſie doch wieder nicht umſonſt elend ausſehen laſſen? Ich werde mir Reicher und die Lehmann kommen laſſen, die können das beſſer. Das Elend, wo es wirklich da iſt, merkt ſich gar nicht. Es iſt erſt da, wenn man es entdeckt und herauszieht, und da iſt es eigentlich ſchon wieder vorbei."

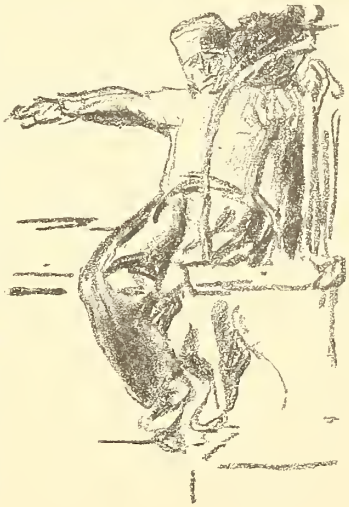
„Ich glaube, ſagte ich, daß im Leben der Leute dies die einzige elende Stunde iſt, in der ſie gemalt werden."

riede, Friede! ruft die holländiſche Kunſt dem Leben zu. In ihr ſiegt das holländiſche Temperament, daß dazu neigt, die Dinge als Tatſachen zu nehmen, die Welt als Spiegel, das Leben als Klavierſpiel. Die alten holländiſchen Muſiker hatten dieſe Welt zu einem kontrapunktiſchen Spiel europäiſcher Gültigkeit gemacht, die jüngeren holländiſchen Maler machen es in ihrer Kunſt ebenſo. Sie ſtellen es hin. Sie befreien es von der Materie. Sie geben ſeine Erſcheinung. Man hat dieſe kunſtgeſchichtliche Gruppe immer die erſten Naturaliſten genannt, und ſie ſind es in gewiſſem Sinne, weil ſie zuerſt das umgebende Leben als Stoff für die Kunſt genügend fanden und malten, nicht was ſie ſich erdachten, ſondern was ſie ſahen. Aber in einem noch höheren Sinne ſind ſie wieder nicht Naturaliſten, weil ihnen gar nichts daran liegt, die wirklich beſtimmenden Kräfte des Lebens, die Leidenſchaften, die Nervoſitäten, Elend und Sorge wiederzugeben, ſondern weil ſie im Gegenteil alles tun, deſſen ſchöne Erſcheinung zu geſtalten und das Sichtbare in ſeiner artiſtiſchen Loslöſung zu vollenden. Das war noch chriſtlich-mythologiſche Erziehung. Die Heiligen werden weggelaſſen. Ihre Hintergründe, die Nebenfiguren, das Milieu wird Haupt-



sache. Aus ihren Landschaften und Interieurs sind die Heiligen geflohen, und diese sind ohne sie sehr vergnügt übrig geblieben. Es war mehr Verzicht, als Eroberung. Rembrandt ist der einzige, der nicht verzichtet. Er ist das Zentrum dieser und jener Welt. Er phantasiert in der Realität und gestaltet in der Phantasie, so christlich wie holländisch — dies ist das Große.

Der Verzicht auf jede mythologische Aktion wird fruchtbar. Die Aktion wird überhaupt ausgeschlossen. Sie erzählen keine Geschichten, so wenig, daß es selbst schwer ist, Novellen nachträglich aus ihren Bildern herauszulesen, wie Goethe es aus Terborch tat. Sondern sie geben in jeder Weise Charaktere. Von Hals bis Potter, von Hobbema bis Kalf ist der Inhalt der Bilder ein Charakter: das Porträt von Menschen, Landschaften, Geräten. Das Porträt ist konstruiert. Es wird Bild. Keine Impression, kein Witz, keine Anekdote. Es wird Bild, zusammengesetztes, gestelltes, gelegtes Bild, das Still-leben persönlicher, landschaftlicher, gegenständlicher Charaktere. Der Hintergrund und die Umgebung aufregender mythologischer Aktionen werden gebeten, für sich zu sprechen, ehrlich, als Fond des Lebens, als Verzierung der Wand, in der Ruhe ihres Seins. Indem man auf Handlung verzichtet, gibt man der Existenz ihren Sichtbarkeitswert. Selbst dem Geschrei der Bauern in der Kneipe.



So schwindet Schweiß und Jammer vom Wirklichen. Die Kälte des Winters, der Geruch elender Menschen, die Luft des Marktes, die Treulosigkeit des Interieurs, Krieg und Pest, Tod und Hunger, die Dummheit des Animalischen, die Gerissenheit der Buhlerin, die Langweile des Alltags, die Räusche des Feiertags, Meeressturm und Wetterschäden, Weiberzank und Unfriede des Nachbars, alles schwindet in die elende Materie zurück, von der es gekommen und es bleibt das strahlende bunte Bild der stummen Welt, die auf ihren besten Augenblick gesammelt und in ihren ergiebigsten Charakter verdichtet wird. Der erste Abzug vom Leben hat stattgefunden. Es ist Ruhe gekommen über diese Dinge. Eine holländische Ruhe, Flachlandschaft und Weide. Die große Resignation treibt die Künstler, zu ordnen und zu abstrahieren. Die Byzantiner hatten einst das Ornament der Dinge gegeben, die Holländer geben den schönen Schein. Sie sagen zur Welt: Stehe. Nochmals: es ist gar nicht auszudenken, daß Rembrandt unter ihnen lebte, der die Kleinheit

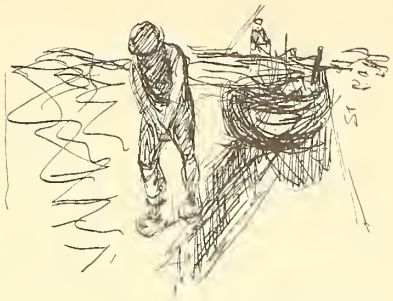
ihres Horizontes ihnen wie ins Gesicht bewies und sie allesamt, diese Bürgermeister und Heringshändler, zu einem Haufen zusammenschlug, der sein Postament war. Aber Rembrandts Größe blendet uns auf unserm Weg. Wie kommt er hier hinein? Er malte holländisch, aber nicht Holländer. Ich will ihn vergessen, wenn ich kann. Er verwirrt mir das Konzept. Er ist ein Genie, und ich schreibe einen Text. Ich schreibe den Text von den Holländern, die Hollands Materie zum schönen malerischen Schein beruhigten. Was daneben herauskam, kapierten sie schwer. Das Licht war auch ein Stück Schein. Und es ward zum zweiten Mal ein Schöpferwort. Doch nun genug.

„Man ist immer in Versuchung, diese sorglosen und phlegmatischen Maler zu fragen und ihnen zu sagen: gibt es denn nun gar nichts Neues? Nichts in euren Ställen, in euren Gehöften, in euren Häusern? Der Sturm ist übers Land gegangen, hat er denn gar nichts zerstört? Hat der Blitz nirgends eingeschlagen? Hat er weder euren Feldfrüchten, noch eurem Vieh, noch euren Dächern, noch euren Arbeitern Schaden gebracht? Es werden doch Kinder geboren, habt ihr denn gar keine Feste? Und sie sterben – wo aber ist eure Trauer? Ihr heiratet doch, und gibt es da gar keine Freudenfeste? Kann man bei euch weinen? Ihr seid doch alle verliebt gewesen – woher aber sollen wir es wissen? Ihr habt gelitten und ihr habt Mitleid gehabt mit dem Elend anderer; ihr habt alle Plagen, allen Kummer, allen Jammer des menschlichen Lebens unter den Augen gehabt: woran aber sollen wir sehen, daß ihr Tage erlebt habt, da die Liebe, der Kummer und das wahre Mitleid in euren Herzen gewohnt haben? Eure Zeit ist, wie alle andere, Zeuge gewesen von Streit und Leidenschaft; Eifersucht und Kuppelei haben ihr Wesen getrieben und haben zu Duell und Krieg geführt. Was von alledem zeigt ihr uns? Ein gut Teil

BOSTON PUBLIC LIBRARY

leichtsinnigen Betragens, Trinkgelage, grobes und wüstes Benehmen, eine Faulheit, die sich in Schmutz gefällt, Leute, die sich umarmen, als wenn sie sich prügelten, und hier und da den Austausch von Faustschlägen und Fußtritten, die Folgen übermäßigen Genusses in Wein und Liebe. Ihr habt doch die Kinder lieb, wir aber sehen sie, wie ihr sie prügelt, wie sie schreien, wie sie Schmutzereien in den Ecken machen, und das sind dann eure Familienbilder." So schrieb Eugène Fromentin in den „Alten Meistern" über die Differenz des holländischen Lebens und seiner Kunst. So einsichtig und kenntnisreich er war, er schrieb aus der Erziehung des zeitgenössischen Genres. Was er den Holländern vorwirft, ist wahr. Aber auf diesen Vorwurf können sie stolz sein.

Jacob van Ruisdael gibt in seinem Glasgower Bildchen von Katwijk die Ansicht eines friedlichen Städtchens. Hinten sieht man das Meer, links die Dünen und davor gebettet die unzähligen roten Dächer, die sich um die Kirche mit dem hohen viereckigen Turm scharen. Einige Wolken hängen darüber, aber es ist ruhig, der Schornsteinrauch steigt ohne Erregung gen Himmel. Noch ist kein Seebad da eingerichtet mit einem schlechten Hotel, das statt des Essens ein Menu gibt. Noch kein Postamt, kein Telegraph, der mir die Ernennung zum Professor überbringt. Noch bin ich kein Professor – hier kam ein Klecks aus meinem neuen Füllfederhalter. Er kleckst gern, wenn er zu Ende geht. Hier kam der Klecks beim Worte Professor. Schlechte Erinnerungen! Ich schrieb einen Dank an meinen Vorgesetzten und renommierte mit dem Fischerdorf Katwijk, in dem wir idyllisch badeten, Männlein und Weiblein durcheinander. Er antwortete mir: ja, als ich da war, war es noch ein Fischerdorf, jetzt ist es ein Hotelort. Er hatte recht, es strebte nach dem feudalen benachbarten Nordwijk zu, das viel schönere Dünen, aber schlechtere Bauten, viel besseres Essen, aber noch mehr Maler zu Kurgästen hat. Die ganze Sezession. Auch Liebermann, der da holländisch zeichnete. Noch war kein Liebermann, der hier den sechzigsten Geburtstag feierte, noch kein Hotel ‹einmal stand ein einheimischer Kurgast auf und sagte: dat is keen Fleesch, dat is een Biest, oder so ähnlich auf amsterdamisch›, noch kein Professor, kein Bie, kein Bier, kein Biest, es war Fischerdorf. Ruisdael ahnte nichts und vergaß alles. Er vergaß den Zank der Leute in diesen Häusern und ahnte noch nicht die Sezession als Kolonie in diesen Dünen. Er malte eine friedliche Stadt, die so malerisch und so winklig, zäunereich, backsteinfroh, zugbrückenidyllisch ist, wie keine zweite in der Nähe, in dieser gesegneten Gegend vor Leyden. Wie radelte ich verzückt durch die Dörfer nach der Stadt, für



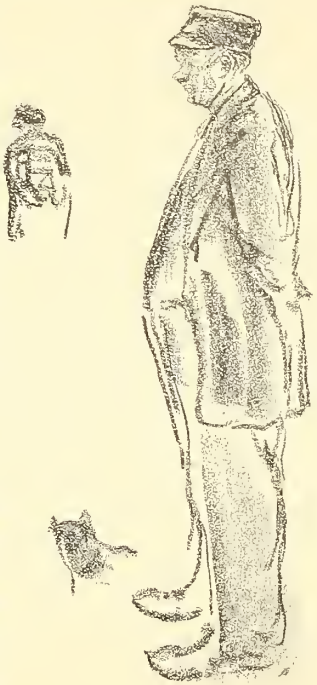
meinen Freund den letzten Schnaps zu holen, oder an den Dünen die guten Klinkerſtraßen und durch den Wald nach dem Haag zu, durch Villenvornehmheit zum Scheveninger Kurhaus, ein Pilsner zu trinken. Das Rad lieh mir ein Katwijker Uhrmacher für fünf Gulden den Monat und reparierte es gratis. Oder nach der Autoſtelle da unten am Strande, ohne Namen, nur für Radler, Autos, Wagen erreichbar, eine luxuriöſe Einöde — die Autos begannen die Welt zu erobern, das erſte ratterte in unſerm Hotel, von einem Rotterdamer Herrn, deſſen Frau ſo reich war, daß ſie nie baden ging, ſondern nur die See inſpizierte. Noch war kein Profeſſor und Rad und Autofrau, da malte Ruisdael die Stadt, Hühnerkücken von Dächern um die Kirche geſchmiegt, die Dachanſicht von gehäuftem Frieden und abendlicher Ruhe um die Kirche, die heut Heringsmagazin geworden iſt. Nichts als eine Stadt. Die Schönheit einer dachreichen Stadt, von oben geſehen, ins Friedliche hinunter empfunden. Links da vorn liegt die kleine Düne, auf der heut das Sturmkreuz ſteht. Von dort malte ich Katwijk in Paſtell. Das Löſchpapier, auf dem ich malte, flog im Sturm. Ich malte am Strand Schiffe und kleine Menſchen. Womöglich dachte ich mir etwas dabei. Das war überflüſſig. Es iſt noch immer etwas von der gebetteten, ſchlafenden, kirchgeſchützten roten Dächerſtadt. Ruisdael hat einen Menſchen dazu geſetzt. So ſchläft ſie am beſten.

Eine ſchöne Erinnerung kommt mir an das Jan Vermeerſche Bild von Delft, das im Haager Mauritshuis hängt. Breit wie ein Monet. Die Faſſade der Stadt vom Waſſer her, das Waſſer breit davor, vorn ſchräg abgeſchnitten ein Stück Ufer mit Kahn und Menſchen. Der Kanal geht in die Stadt hinein, einen Durchblick nach hinten unter der Brücke freilaſſend. Es war eine Entdeckung, eine Landſchaft ſo breit zu nehmen. Als ich nach Delft radelte, kämpfte ich mich durch den Sturm in die Stadt, deren Marktplatz mich mit einer modernen turbulenten Kirmes empfing. Ich aß einen Schinken in Ei. Vermeer aber führte mich an dieſe Uferſtelle und rollte mir das Facebild der Stadt auf, im Waſſer wiedergeſpiegelt. Sie projizierte ſich in Ruhe. Sie wurde Kuliſſe. Man ſah ihre Phyſiognomie und dieſe war freundlich. Der

Kirmeslärm drang nur von fern herüber. Immer ist es Abend auf diesen Bildern. Ich dachte: wenn man alles so breit nehmen könnte. Da riß mich Jan van der Heijde mitten hinein. Im Rijksmuseum in Amsterdam hängt das unvergeßliche Stück. Es ist der Kanal, der in die Stadt, durch die Stadt führt. Rechts scharf nach hinten genommene Häuser in tiefem Schatten, links die sonnige Giebelhäuserreihe, mit schönen Bäumen davor, quer herüber die Brücke, unter der ein Kahn durchsticht, hinten in Sonne Segelboote. Der Schatten der Brücke quer über den Pfeiler. Das Wasser vorn dunkel im Schutz der Häuser. Wer hat Recht? Vermeer entwickelt die breite Fassade, dieser die tiefe Perspektive. Beide stellten Typen fest. Jener nahm die Franzosen voraus, und Argenteuil, dieser die neuen Holländer und alle Kanäle bis Potsdam und Berlin, die so unbeschreiblich friedlich und lockend ihre Baumreihen zwischen Wassern und Häusern durchschattieren. Beides Stadtbilder mit dem Auge der Wohnlichkeit und der heimatlichen Treue gesehen. Man steht mit den Vermeerschen am Ufer, stützt das Kinn in die Hand und sieht hinüber. Man steht mit den Heijdeschen auf der Brücke und verliert die Gedanken im Wasser. Dann werden sich Fenster erleuchten und man wird denken: welcher Friede wohnt hinter diesen Gardinen. Ein Hund bellt. Ein Hausfreund wird auf die Treppe gesetzt.

Der Delfter Vermeer rächt sich. Er führt uns auf dem Bilde der Sammlung Six ganz nahe an ein holländisches Haus, ein buntes, aber vergnügtes. Es hat hohe Fenster, die unten mit Läden zu schließen sind und einen Stufengiebel mit Backsteinzinnen, Kinder spielen am Vortritt, die Frau sitzt in der Tür. Gibt es etwas Friedlicheres als Frauen, die in der Tür sitzen? Daneben ein Durchgang mit einer zweiten Frau, die an einem Bottich arbeitet. Gibt es etwas Friedlicheres, als Frauen, die an Bottichen arbeiten? Daneben eine kleine Tür, ein bewachsenes Fenster, eine Bank, viele Dächer hindurch zu sehen – welcher Segen und welcher Frieden! Ja, Vermeer, das ist gut für die Seele und doch

noch mehr als jedes Panorama mit Fluß und Brücken. Es ist das Stilleben des Hauses. Man sieht die Generationen, die gearbeitet haben, alles so verwachsen und eingewohnt zu machen. Man riecht die Scholle. Heijde war nie verliebt, er machte Mosaiken. Du bandest die Freundlichkeiten fest, an eine Tür, an ein Fenster, an ein Halstuch, einen Brief, ein Auge. Du hattest malerischen Instinkt, das ist das Organ für die Flächenberuhigung der Dinge. Selbst das holperige Pflaster ist gut gemeint, so kleinstädtisch, so zum Zeithaben, zum Fußgehen, und so rührend, wenn der Regen darin läuft. Pieter de Hooch? Er ist mehr Problematiker. Ein Durchgang mit Sonne, eine Frau darin, eine Inschrift darüber. Weinverschlag mit einer Frau, die ‹Monsieur Fromentin!› ihr Kind sehr liebevoll führt, ein Trog, ein Besen – hingesetzt mit Lichteffekt. Sehr absichtlich. Sehr überlegt. Die guten Stilleben riechen nach Benutzung. Die schlechten nach Atelierterpentin. Vor Hooch hat sich alles hingestellt zum Malen. Vermeer hat es gemalt, ohne daß es das merkte. Wie viele Methoden gibt es, Städte und Häuser zu beruhigen! Mit Impression, mit Licht, mit Empfindung, mit guten Pinseln, mit vermischten Farben, mit sinniger Staffage, mit weggelassenen Menschen, mit einem einzigen Hund. Vermeers Bild ist der Beweis, daß man es am feinsten mit tiefer Empfindung erreicht, ohne etwas opfern zu müssen.



Ich stand auf der Maasbrücke in Rotterdam. Das wüste Gelärm der Großstadt machte jeden einzelnen Laut stumm. Ein Dröhnen stieg auf. Arbeiter kamen in Scharen von drüben zurück in die Stadt. Trams rasselten, Kutscher knallten, Pferde bogen um die Ecke. Plötzlich brach ein unerwarteter Sonnenstrahl aus den Wolken, scharf und unbarmherzig, wie die Sonne an nassen Abenden ist, wenn sie noch einmal aus dem Gefängnis entlassen wird. Der Strahl setzte die geröteten Wangen der Arbeiter, die schmutzigen Eisengerüste der Brücke, die Flanken der Wagen, die Wogen des Wassers, die unendliche Pracht lagernder Dampfer und Segler in Brand. Ein tolles Schauspiel

einer Sekunde. Eine Blendung, die im Augenblick ſchon vorüber war, da ſie erſchien. Welches Bild! Jetzt wird es von dieſer ironiſchen Sonne gemalt, die ihres Zaubers gewiß iſt. Aber es iſt Trug und Liſt. Es iſt ein Hohn des Himmels auf dieſe naſſe und traurige Welt, auf dieſe verſtohlenen Feierabende, neugierigen Fremden und geſchäftigen Profitler. Der Künſtler ſchreit auf. Er hält die Sonne am Zipfel ihres Fluges feſt und läßt ſie ſcheinen, bis er ihren Betrug ihr zurückgegeben hat und dieſe lärmende, geſchäftige Menge von Menſchen und Fahrzeugen unter ihre Melodie gezwungen hat, daß ſie alle ſingen. Nun kann ſie nicht mehr anders. Sie ſingt auf dem Bilde von Freude und Glück und Schönheit, abendlicher Schönheit, und das Bild bleibt und das Bild kommt in ein Muſeum. Die ſingende Sonne iſt im Muſeum gefangen. Das iſt ihr Sarg. Der Frieden, den ihr der Künſtler abzwang, iſt eingeſargt in London, Petersburg, Rom, Amſterdam. Jetzt ſtehen die Betrachter und Schriftſteller davor und leſen den Frieden ab, der nur im Kampfe gegen das Leben errungen war und nur im Tode bleibt. Das iſt die Vergeltung der Sonne. Der Künſtler iſt das Inſektenmännchen, das von ſeiner Braut gefreſſen wird. Das Leben zieht vorüber in unendlich reichen Formen und Beziehungen. Die Kunſt macht es ruhig. Das Muſeum macht es tot. Die Holländer flogen als Leckerbiſſen der Sammler in die Welten, wie kein zweites Künſtlervolk. Sie waren klein, käuflich, bürgerlich, dekorativ. Sie ſind vom Boden geriſſen, daß ſie blutend ſtarben. Dieſe freundliche, ſtille und beſcheidene Welt von Kunſt! In Holland iſt das Amſterdamer Rijksmuſeum ein Sarg von Berliner Nüchternheit geworden. Das Mauritshuis im Haag hat äußerlich nur etwas hiſtoriſchen Geruch. Die Sixſche Sammlung in Amſterdam iſt der Scholle näher. Ganz erdig iſt allein das Rathausmuſeum in Haarlem, geradeüber von der Groote Kerk, die mit ihren ſtumpfen Maſſen aus ſo vielen holländiſchen Szenerien aufſteigt. Aber dort ſieht man faſt nur die Repräſentationsſtücke von Frans Hals, den Bädeker den fröhlichſten aller Maler und neben Rembrandt den größten Farbenvirtuoſen nennt. Schickſale!

Middelharnis ſteht nicht im Bädeker, aber ſeine Allee ſteht in aller Gedächtnis durch das Bild Hobbemas, das in der National-Gallery hängt. Links vorn ein Gebüſch, hinten ein Schloß, rechts vorn eine Blumenkultur, hinten Häuſer, dazwiſchen dieſe berühmte Allee hochſtämmiger Bäume, kerzengerade in den Horizont hinein. Der Schloßherr kommt die Allee auf uns zu. Er geht ſie gern, weil er jedesmal in ihrer geraden Kargheit und in ihrer umſäumten Begrenztheit eine Direktive findet, die ihm wohltut. Sein Auge gewöhnt ſich an Perſpektive. Er leidet im Schloß an Phantaſie, hier wächſt ſein Wille. Er ſieht das Ziel und die Ruhe. Er kauft einige Roſen auf dem Weg und, ſie in der Hand ſchaukelnd, denkt er daran, bei Hobbema ein Porträt ſeiner Allee zu beſtellen,

BOSTON PUBLIC LIBRARY

um an der Wand die Erinnerung dieſer angenehmen Begrenztheit zu haben. Er wird alle ſeine Gedanken, auch an die, der er die Roſen bringt, dieſe Allee entlang ſchicken, um ſie zu prüfen. Die Büſchelbäume werden Wächter ſein, einige neigen ſich ihm zu, einen Rat zu geben, andere ſtehen wie Soldaten, einmal öffnet ſich eine Lücke — er kennt den Weg.

Schön iſt die Macht belaubter Dächer. Jan Hackaert malte eine andere berühmte Allee von Eſchen, die in Amſterdam geblieben iſt. Im Kreiſe um einen Teich. Mit Jägern und Hunden. Er begriff das Schützende, Beſänftigende dieſer Anlage, aller dieſer Anlagen, die den Menſchen aufnehmen, begrenzen, geleiten. Sie laſſen die Sonnenſtrahlen nur als Spiel durch, den Schatten zu vermehren. Und es iſt die Kunſt des Malers, ſie ſo auf die Fläche zu ſetzen, daß in ihren Verhältniſſen dieſe liebevolle Kühle herauskommt. Merkwürdig, wie ſolche Bilder im Kopfe bleiben. Sie retten das Senſuelle der Natur, indem ſie ihm den Stachel nehmen.

Und es gleiten die Farmen Adriaen van de Veldes vorüber, deren Seele in den Tieren liegt. Und Potters Weiden, die die laſtende Schönheit der Rinder offenbaren, der Rinder an ſich, als Stück der Natur, als lebend oder plaſtiſch gewordene Wieſe bis zum Stier des Mauritshuis, der auf einer Leinewand von 2½ Meter Höhe und 3¾ Meter Breite inmitten einer elyſäiſchen Familie von Lämmern und Ziegen und Hirten ſeine animaliſche Kraft darbietet: das erſte Porträt eines Rindes, oder mehr als Porträt, die Kulturzüchtung eines Malers, der alles, was er an Stieren Naturwüchſiges, Elementares, Gedrungenes, Leibhaftiges beobachtete, in dieſem einen Exemplar vereinigte, Hollands erdengewachſene Induſtrie. Kühe auf den Weiden, Mühlen vor den Toren, Heuwagen an den Flußufern, Cuijp und Wouverman und Ruisdael, Schiffe auf den Flüſſen und im Meere — ein freundlich altväteriſcher Betrieb von Produktion und Verkehr. Ohne Haſt. Im Takte ruhigen Erwerbes. Die Fiſcher kommen an den Strand von

Scheveningen zurück, die See schlägt sich an die Pfähle, ruhige Boote im Glanz der Abendsonne liegen vor Anker. Epochen werfen wir durcheinander, mischen die Karten, es bleibt dieselbe Patience. Holland ist ein sauberes Land. Auch die Bilder sind vom Schmutz des Lebens gereinigt, sonntäglich selbst im Alltag. An Sonntagen richtet die See nichts Übles an und der Sturm zerbricht nicht die Mühlen. Nicht auf Zerstörung, sondern auf Besitztum sind die Malereien geschaffen, auf ein nettes und wohlgerundetes Besitztum, dessen Herr sich vom bürgerlichen Farmer zum aristokratischen Gutsbesitzer nicht so weit zu verändern braucht. Tief reicht der Blick über das Seghers'sche Rhenen ins Land hinein, das flache ausgebreitete Land mit den abgeteilten Rainen und Zügen Koninckx. Der Winter schärft die Luft. Aert van der Neer führt die Leute auf das Eis mit Schlitten und Schlittschuhen. Zur Seite liegt die Stadt und weit hinunter sieht man die wenig vergnügten Eisläufer, Männer und Mütter – keine Fräulein. Keine Fräulein im Bade, keine auf dem Eis oder in den Promenaden. Kein Flirt und kein Witz. Kein Strandleben, kein Wasservergnügen. Das alte Holland für die Einheimischen ist ein Arbeitsholland, das neue für die Fremden ein Seebadholland. Die Alten malen die schöne Erscheinung des arbeitenden und die rohe Ansicht des vergnügten Holland, die Neuen die Armut der Arbeit und die Schönheit des Vergnügens. Die alten Holländer sind Realisten, wenn sie Heiteres schildern, und heiter, wenn sie Ernstes malen. Der Herr von Middelharnis sagt von einem Jan Steen „wie lustig" und von einem Potter „wie schön". Er lacht über seine Bauern, wenn sie trinken, und weiß nicht, was sie von ihrer mühevollen Arbeit und weiß nicht, was sie von den Geheimnissen seines Schlosses erzählen. Das macht die gerade Allee. Sie hat Stil, einen verkümmerten, wie hochgestellte Besen, aber immerhin Stil. Stil ist Besitztum. Besitztum kennt nicht

den Alltag der Arbeit. Sie schläft im 17. Jahrhundert. Präsentiert sich dem Herrn sonntäglich. Wie ein Schäferinnenchor ziehen sie die Allee zum Schloß hinauf und stellen sich dem Maler zu einer Komposition. So ist es schön, sagt der Herr von Middelharnis. Und am nächsten Abend, wenn er seine Rose kaufen geht, wirft er den zechenden Bauern einen Gulden hin.

In einem Sonntag nachmittag ist es und starke Ebbe. Die langgestreckten oder inselförmigen Erdzungen treten aus dem Wasser hervor und verbreitern den Strand in unzähligen, verschieden geformten Rücken, Linien, Fäden nach dem Meere zu. Das Volk benutzt die Gelegenheit, Schiff auf dem Lande zu spielen. Wie die Puppen kriechen sie auf die Landzungen hinaus, Kinder versuchen bis zum nächsten Sandrücken durchzuwaten, auf einer breiten Sandbank stehen im vertraulichen

Geſpräche vier Frauen in weiten Röcken und mit großen Hauben, einander im Kreiſe zugeneigt, wie vier Schiffspfähle. Ich ſehe von der Düne auf das auftauchende Land, die Zeichnung des Strandes. Die Flut zeigt den Sturz der Wellenkämme, die Ebbe die Zeichnung des Bodens, die geologiſchen Grundlagen. Die Flut hat ihre Technik, den Impuls des Waſſers, den Gegendruck, den Kammſturz, das Verlaufen, die Technik der Bewegung. Die Ebbe hat ihre feſten, zeichneriſchen Bedingungen, das Gegenſtändliche, das Gegebene. Beides wechſelt. Beides wirkt in großen Abſtänden aufeinander. Die Flut verändert den Boden, der Boden das Wellenſpiel. Menſchen ſpielen, flirten, plaudern darüber, ohne es zu merken, ohne es zu brauchen. Man kann die Dinge von der Seite der Flut anſehen, maleriſche Inſtinkte, Vortragsmöglichkeiten, Formen der Bewegung ſtudieren. Und man kann ſie von der Ebbe aus betrachten, das Stoffliche, das Fundament der Auffaſſung, die Ordnung der Subſtanz. Jetzt iſt Ebbe. Ein andermal laßt uns in die wälzende, kraftvolle, ſchaffende, verändernde, ſpritzende, ſpringende und ſtürzende, glitzernde und ſerpentinſchillernde Flut tauchen.

Der Italiener fühlt ſich von der blauen Luft umgeben und bildet ſich danach. Der Nordländer vom Interieur und wird, wie man Interieur wird. Es gibt in der holländiſchen Malerei eine ganze Skala des Hineinkriechens ins Interieur und eine Stufenleiter des Bildwerdens in dieſer Umgebung, bis zum Porträt. Der Holländer ſucht keine Geſchichten, ſondern Charaktere. Er umrahmt die Menſchen mit ihrem gewohnten Rahmen aus Laub, Holz, Getäfel, Tür und Fenſter, damit ſie ihm ruhig werden und ihr Bild ſchenken. Der alte Holländer ſtellt kein Straßengetümmel und Marktgetriebe dar, weil es ihm die Menſchen verwiſcht. Aber er beobachtet ſeine Leute in ihrer Häuslichkeit, im Wirtshaus, an der Mauer, unter den Toren, am Fenſter, vor der Wand, weil ſie ihm dann ſtehen und er ſie ſo fängt, wie ſie als Stilleben der Perſönlichkeit, als Typen der Beſchäftigung, als Charaktere der Exiſtenz ihm lieb ſind. Im Wirtshaus unter der Pergola ſitzt Jan Steen und pellt den Hering. Die Frau füttert das Kind. Unter dem Laubſchatten tritt der Spielmann hervor und geigt

sein Stück zum Mahle. Der Mann raucht seine Pfeife, er nimmt das Bein gern auf die Bank. Es wird wenig gesprochen. Man vermißt das Wort nicht. Selbst der Schrei der Zechlust oder Weiberlust ist nicht so aufdringlich, wie bei dem Vlamen Brouwer, der gleich ein anderes bewegliches Temperament hat. Ostadesche Spielleute versteinern die Bauern zu einer seligen Ruhe. Über die Türplanke guckt das weißbehaubte Weib heraus, auf der Bank sitzen Kinder, vor der Haustür der Bauer, stellt den Krug herab, sie machen ein Bild. Oder es liest einer was vor. Oder es erzählt einer Kriegsgeschichten. Und die Leute lehnen sich über Brüstungen, oder stützen sich auf den Tisch, oder halten die Pfeife, oder nicken ein bischen. Hunde hören still zu oder haben sich auf den Boden gekuscht. Die Baumstücke, Kegelkugeln, Blumen, Krüge, Zauntüren, Weingehänge, die Stühle, Bücher,

gedruckten Anschläge, geöffneten Fensterläden, die Speisen und Getränke bilden mit den Leuten eine einheitliche Komposition von wunderbar gleichgültigen und ausgeruhten Dingen, die sich ein wenig lieben, ein wenig verachten, nicht ganz nötig haben und doch nacheinander richten, die Silberhochzeit von Menschen und Natur, die zusammen aufgewachsen sind und nun heute eine Friedenspfeife rauchen oder ein Liedchen anhören und im übrigen die große Welt gehen lassen, wie sie gehen mag. Krieg ist draußen, die Kirmeß ist hier. Wer wird sich so an Dinge hängen? Nur, worüber man selbst bestimmen mag oder woran man seinen persönlichen Anteil hat, das soll man pflegen und lieb haben und daran festhalten — niemand kann es entreißen als man selbst. Aber draußen, alles das, was unkontrollierbar mit den Schicksalen anderer zusammenhängt, was man nicht in der Hand hat und nicht lenken und bilden kann, das nehme man ruhig so kühl es geht und man wird sich schon zurechtfinden. Schmerz ist nur Abhängigkeit. Man mache sich unabhängig, wenigstens innerlich, von allem, was einem nicht sicher ist. Man nehme es als Beruf, Schicksal,

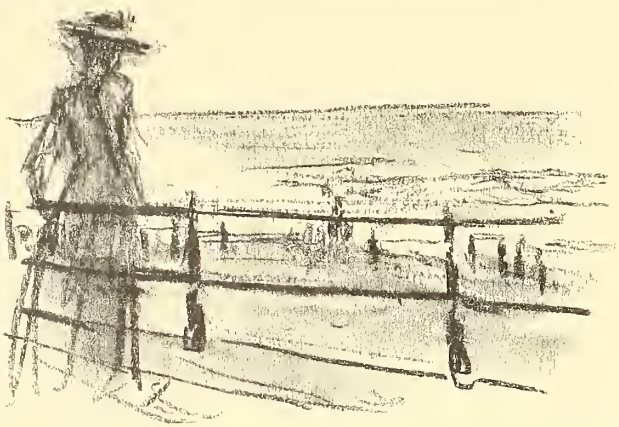
Kleid, Mietswohnung des Lebens, als was man will, nur nicht als Stück von ſich ſelbſt. Innere Ruhe iſt die Lebenskunſt. Nichts an ſich herankommen laſſen, außer ſich ſelbſt. Es geht. Denn die Dinge bleiben, wie ſie ſind, nur das Verhältnis zu ihnen verſchiebt ſich und läßt ſie gut und böſe ſein. Nicht wahr, Jan Steen? Bein hoch und einen tüchtigen Schluck. Der ſchadet nichts und ein Kuß auch nicht. Nur keine Händel und Schüſſe und Selbſtmorde, Gott bewahre uns. Seht allen dieſen Bauern und Verkäufern und Zeitungsleſern ins Geſicht, ſie haben alle ihre Art und ihr Leben in den Zügen ſcharf durchgezeichnet, man weiß, was ſie ſind und was ſie ſagen werden, und wenn der Kegelſpieler ſeinen Hintern ordentlich herausſteckt, ſo weiß man, daß ſein Geſicht rot iſt und er einen kleinen Fluch ausſtößt, weil er jetzt zweimal ein Loch warf und ſeiner Liebſten verſprochen hat alle Neune zu machen. Sie wird ihm keine Pfeife ſchenken und er wird borſtig werden, denn er hat ein Kinn wie ein Habsburger. Macht nichts. Denn wenn der Schiffslader mit dem glattraſierten immer lächelnden Mund ihm ſein Bild bei der Leidener botaniſchen Brüderſchaft verkauft haben wird, kriegt er wieder eine Fuhre voll Tulpenzwiebeln erſter Güte und wird ſein Geſchäft machen. Gott, er iſt ein freier Bürger, hat ein Wirtshaus, malt Bilder, ſpielt Gitarre, züchtet Tulpen und pellt Heringe, wenn Ihr da drüben mit dem ſauren Geſicht nichts dagegen habt, pfiffiger Student hinter dem milchſchalentragenden Mädchen. Alles iſt abzuleſen. Der eine zieht ſeine Mienen ſo auf, der andere ſo, der ſteht ſo da, der ſitzt ſo; ich weiß Beſcheid und brauche nicht ins Komödienhaus zu gehen. Proſt, meine Herrſchaften! Ich will gleich im Spinoza nachſehn, wie er das nach den Termini der Philoſophia ausgedrückt hat.

Das Licht nimmt den Gegenſtänden ihre grobe Körperlichkeit und macht ſie zu Erſcheinungen. Es gibt ihnen maleriſche Wahrheit und damit erlöſt es ſie ein wenig vom Leben. Das feine holländiſche Interieur kontrapunktiert Menſchen und Gegenſtände gegeneinander und ſetzt ſie ſich gleich. Es ſchaltet die Melodie der Seele aus und ſtellt dafür die Harmonie des Lichts ein. Das Mädchen ſteht vor dem Fenſter, ein Perlenhalsband probierend. Ihre Friſur, ihr Profil, ihr Auge, ihre gelbe Jacke, der Stuhl, der Tiſch, der ausgebreitete Stoff, die Vaſe, die Toilettengeräte, alles iſt dasſelbe — ein Probieren von Perlhalsbändern, ein Stilleben ſchöner Dinge, in das Licht des Fenſters geſtellt. Kennt jemand dieſes Mädchen? Weiß er, was ihr geſchloſſener Mund ſagt, ihre ſchönen Hände tun? Sie iſt zur Ruhe gewieſen, dem Maler Modell und Lichtprobe zu ſein. Je größer der Maler, deſto toniger gehen die Farben in das Licht. Das Licht hat die Herr-

schaft übernommen. Es ist verträglicher, einheitlicher, bestimmter, reiner als das wälzende, runde, fleckige und wechselnde Leben. Es zeichnet und modelliert, es präzisiert und bindet. Seine Höhen und Tiefen sind ohne Schwindel und Abgrund, Bildungen einer weiseren Ordnung, die den Menschen zum kunstvollsten, die Kunst zum natürlichsten Produkt dieser Welt macht und ihre Differenzen in einem reizenden Gesetz wieder ausgleicht. Es war die Formel des Abzuges von der Natur, den die Holländer machten. Es war die Metaphysik Rembrandts. Es war das Gesetz der Kunst, das sie dem Sciroccowirbel des Lebens verschrieben. In den Zimmern ließ es sich in seiner ganzen wundervollen Einseitigkeit entwickeln. Alle diese weißseidenen Damen und ritterlichen Herren, diese porträtierten Künstlerfamilien und studierenden Gelehrten drängen sich nach ihm, um die malerische Heiligsprechung zu erfahren. Sie saugen von den Fenstern den Strahl des Lichtes, der einst ihre christlichen Vorfahren in den Himmel führte, um sie jetzt auf Erden festzuhalten, ein Objekt wie jedes andere. Und sie musizieren. Gern musizieren sie, weil diese Beschäftigung ihnen etwas von der entrückten Ruhe gibt, die das Licht braucht, um sie zu verewigen. Und weil das Licht sich der Musik verwandt fühlt – still und freundlich aus einer anderen Welt und doch so Gesetz und Form, daß das Leben demütig davor niederkniet und Besserung verspricht.

Der Rest von allem ist der Mensch, der zum Bilde beruhigt wird. Tausende von Leben und Kämpfen sind über diese Erde gezogen, die Geschichte behält ihre Namen, die Kunst ihre Figur. Persönlichkeitswert strahlt aus der holländischen

Kunſt, aber die Perſönlichkeiten ſind Erſcheinungen, Viſionen der Kunſt geworden, im günſtigen Moment erfaßt, im Licht des Tages und im Licht des Weſens. Sie wandeln ſich in der Reihe der Zeitfolge von Heiligenſtiftern zu Bürgern, von Wohlhabenden zu Galanten. Sie geben immer den Koeffizienten der Epoche mit dem Künſtler. So leben die Anslo, Bruyningh, die Hille Bobbe und Heythuyſen, die Staalmeeſters und Waiſenhausvorſteherinnen, die Schützen und Anatomen, die Künſtler ſelbſt und ihre wechſelnden Frauen. Wozu erzähle ich das? Ich ſehe die letzte Schule des Stillebens, der Kompoſitionsluſt, der Lichtfreude in dieſen Faſſungen von Menſchen. Ich verkehre mit dieſen gemalten Menſchen in Behaglichkeit und Sicherheit. Ihre Erſcheinung gibt mir ihr Beſtes und Nützlichſtes. Sie werden mich nicht haranguieren, wenn ich ſie nicht hole, und ſie werden mich in Frieden laſſen, wenn ich ſie ab-



ſtelle. Ich kann ſie einzeln oder zuſammen um mich haben, ſo oft ich will und ſo lange ich will, ſie wechſeln nicht ihre Launen und Bedürfniſſe, ſie ſind niemals elend und immer in ihrer beſten Stunde. Der Verkehr mit ihnen iſt ſo anregend, daß ich es mir ausmalen kann, nur noch ſolche Freunde zu haben und alle Erlebniſſe ihnen mitzuteilen, ſie um Rat zu fragen, mit ihnen zu ſpazieren und zu trinken, und die Mädchen unter ihnen zu lieben, nach Wahl und Temperament bald dies Bild, bald jenes, ein ganzes Arſenal von viſionären Freunden und Freundinnen, die ich mir genau nach den Wechſelfällen des Lebens einteile, jeden Morgen wählend, wen ich mir für das Penſum dieſes Tages zum Genoſſen ausſuche. O, wie läßt ſich dieſe Gemeinſchaft ausbilden. Und was könnte ich dieſen meinen Genoſſen erzählen, von mir, von ihnen ſelbſt, ſie müßten alles anhören, ſie könnten nichts widerlegen, nichts verſpotten. Ich könnte ihnen alle dieſe Skizzen vorleſen und ſie würden ſtill dazu ſein und ich könnte denken, ſie ſtimmen mir zu. Ich würde aber am liebſten für dieſen Vortrag mir das Mädchen des Delfter Vermeer ausſuchen, mit dem blauen Kleid, dem gelben

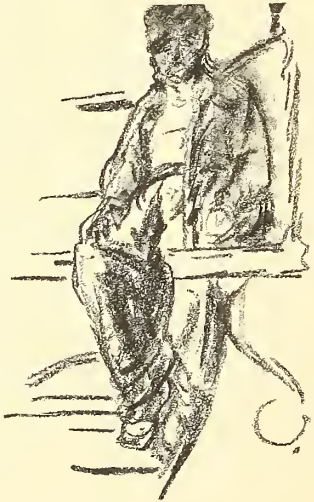
Tuch, das im Haag in der Sammlung des Tombe hängt – nur ein Kopf, aber welch ein Kopf. Ich würde ihr dies vorlesen, daß ich ihren leicht geöffneten Lippen, ihren feurigen Augen, ihrer lustigen Nase einen ganzen Roman andichte – wie sie der Herr von Middelharnis heimlich liebt und ihr das gelbe Kopftuch schenkt und sich mit ihr durch Blumenzeichen verständigt, in einer Bauernschenke sie zu treffen, während seine Frau mit einem Pianisten zu Hause studiert, und sie gehen an den Strand und verstecken sich in einen alten Fischerkorb und er singt ihr zur Laute Lieder, die er in Venedig gelernt: Scoglio in mar sempre più immobile . . . . . Das alles und noch mehr lese ich vor. Was kann sie tun? Sie sieht mich unbeweglich mit ihrem schönen Auge an, die Lippe leicht gehoben, und bleibt stumm.

Vielerlei habe ich da zusammengeschrieben, erklärt, geplaudert, gedichtet. Sind mir meine Leser gefolgt? Vielleicht haben mich einige gleich aufgegeben, weil sie nichts als eine kunstgeschichtliche Abhandlung über Liebermanns Zeichnungen erwartet – nun das schlimmste wäre, wenn sich unter diesen der Meister selbst befände. Vielleicht haben von den Übrigbleibenden einige mich noch eine Strecke Wegs begleitet, bis sie den Zusammenhang verloren. Aber vielleicht sind mir einige wenige treu geblieben, die diesen Zusammenhang doch eingestanden, doch empfanden. Ich habe ihn empfinden müssen, aber nicht immer unterstreichen können. Ich habe eine große Lehre von der Befreiung der Materie mit allen Sinnlichkeiten durchführen wollen von diesem Lande, das so fett und derb ist, bis zu diesen Zeichnungen, die so locker und leicht sind. Ich habe dabei ringsum im Leben und der Kunst nichts anderes sehen und deuten können, als eben diese eine Tatsache und Erfahrung, die dem bedachten Prozeß zugrunde liegt. Die besten Randzeichnungen, die ich mache, werden die sein, zu denen Liebermanns Zeichnungen selbst wieder wie am Rande stehen. Ich fülle sie mit Empfindung, Erinnerung, Ideenverbindung, Lebensparallelen und ein ganz klein wenig Wissen, und sie werden, je mehr mir dies gelingt, desto mehr Beziehungen, Untergründe,

Phantaſiereize haben, ſie werden unterkellert ſcheinen. Es iſt die Lebensmappe, in die ſie zu liegen kommen: könnte ich am beſten ſagen.

Holland wäre nicht geweſen, wenn es die holländiſchen Maler nicht gefaßt hätten. Ihre Bilder wären nicht geweſen, wenn ſie ſie nicht in der Zeichnung vorbereitet hätten. Ihre Zeichnungen ſtehen in der Mitte zwiſchen ihren Bildern und unſeren Vorlagen, ſie ſind der zweite Abzug, der vom holländiſchen Weſen gemacht wird – denn ſie opfern die Farbe und geben nur das graphiſche Bild. Aber ſie ſind nichts Weſentliches.

Warum? Die Holländer waren keine Zeichner, ſie waren Maler. Es kommt nichts Ausdrückliches von der Zeichnung in ihre Bilder, ſondern dieſe Bilder ſind ſtets komponiert und abgewogen, in der Farbe gedacht und ſchließlich noch ſo materienhaft, daß ſie das Gegenſtändliche immer vor den Immobilien und Imponderabilien bevorzugen. Iſt ein Gemüſemarkt, ſo porträtiert Metſu die Gemüſehändlerinnen; iſt ein Fiſchmarkt, ſo hebt Sorgh die Verkäufer und die Käuferin in bedeutſamen Figuren hervor; iſt eine Menagerie, ſo ſchildert Jan Steen die einzelnen Tiere, den Zwerg, das fütternde Mädchen. Es iſt Naturnachahmung, Bildſtellerei und kein Prinzip des Eindrucks oder des Fluidums – auch das Licht iſt nicht Fluidum, ſondern Medium. So meine ich es: ſie kommen nicht von der Zeichnung, der Auffaſſung des Weſentlichen in der Bewegung, im Licht, in der Luft, von der Impreſſion zum Bilde, ſondern noch von der Natur her. Sie hängen noch. Sie laufen nicht wie wir. Der Impreſſioniſt zeichnet mit dem Pinſel, die Alten malten mit dem Stift. Dieſer Unterſchied iſt epochemachend. Er erklärt das weſentlich andere Verfahren unſerer Zeit, die die Vortragselaſtizität der Hand auch für das Bild verbindlich macht, und die Methode der Alten, die die Zeichnung nur als ein Anfangsſtadium des Bildes betrachten, ſie daraufhin einſtellen und auch einſchätzen. Wobei es natürlich unter ihnen ebenſo ſchon impreſſioniſtiſche Vorläufer gibt, wie unter uns kompoſitoriſche Nachläufer.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

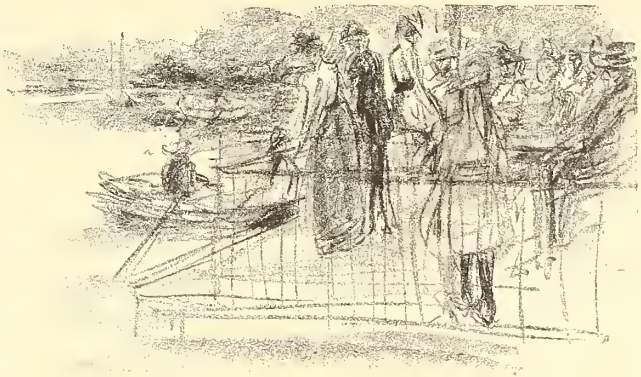
enn von Vermeer und Frans Hals faſt gar keine Zeichnungen erhalten, bei Pieter de Hooch, Jan Steen, Metſu und vielen anderen die Zuweiſungen fraglich und am richtigſten, wie Bode in den „altholländiſchen Genremalern" ſagt, die unbekannteren Meiſtern zugeſchriebenen Zeichnungen getauft ſind, ſo ſieht man: die Perſönlichkeit ſpricht ſich nicht ſehr in der Zeichnung aus, die Zeichnung hatte keinen beſonderen Wert, ſie war kein notwendiger Beſtandteil in dieſer Kunſt. Ich habe eben wieder die vortrefflichen, lebendigen und gelehrten Anmerkungen geleſen, die Valentiner zu den Zeichnungen des oben genannten Werks ‹mein Kompliment, Herr Julius Bard, für die Reproduktionen!› machte. Er verſteht fein die älteren und jüngeren Stile der Künſtler, ihre Hand in der Zeichnung, ihr Erbe und ihren Einfluß aufzuweiſen und die Perſönlichkeiten aus dieſer Gruppe nach ihren Werten loszulöſen. Aber wenn er dem einen mehr Leichtigkeit und Impreſſion, dem anderen mehr Gegenſtändlichkeit und Objektivität zuſpricht, ſo iſt dies recht und überzeugend in ihrem Vergleich untereinander. Anders, wenn wir es von heute aus anſehn, wenn wir eine Liebermannſche Hand vergleichen mit dieſer ganzen altmeiſterlichen Geſellſchaft – ſie rückt auf eine Bank zuſammen. Ihre Zeichnungsart ſcheint dann Methode, ihre Auffaſſung bleibt Schule. Ein Bauer Brueghels iſt fein, aber beſtimmt, Buytewechs vornehme Leute weich, aber klar, Vliegers Fiſcher ein getuſchtes Bild, Dous alte Frau eine ausgeführte Porträtſtudie delikateſter Färbung, Flincks Mädchen eine helle, durchgezeichnete Figur, Dufarts Genre ſtark ſchattierter Realismus, gefällig und theatraliſch, Cuiyps Kuh ein ausführliches Monument. Terborch zeichnet einen Gemüſemarkt: er deutet die begrenzenden Häuſermaſſen nur leicht an, um die Figuren deſto ſchärfer und deutlicher herauszubringen – keine Einheit des Eindrucks, ſondern Perſonenaufnahme mit einem Hintergrund, der für unwichtig gehalten wird. Der Gegenſtand herrſcht. Seine Kontur iſt Stoff geworden. Seine Haltung geſtellt. Seine Umgebung entweder fortgelaſſen oder hintergedrückt oder gleichmäßig ausgeführt, je nach dem Hauptintereſſe, nicht nach dem Stil der Hand. Schwarzweiß iſt gar nicht ſo beliebt. Leichte Farben ſitzen gern auf der Zeichnung, in ſeltenen Fällen mehr durch das Zeichenmaterial, als durch verfeinertes Gefühl auf Harmonien gebracht. Noch gibt es keine Kohle, die das lichte und das dunkle gleichmäßig aus der Hand bezwingt. Die Feder wird laviert, oder die Kreide gemiſcht. Licht und Schatten illuſionieren mehr die Natur, als daß ſie einen dynamiſch empfindenden Vortrag

verraten. Und so wirkt die altholländische Zeichnung meist wie die Übersetzung eines Bildes in eine ärmere Sprache, allenfalls delikat. Delikat sind Liebermanns Zeichnungen am wenigsten, aber sie haben den Impuls und die Energie der Auffassung, die auch seine Bilder formt – diese Übersetzungen in eine reichere Sprache.

Adriaen van Ostade in seinen Zeichnungen ist mehr als alle diese. Er hat etwas von persönlicher Sprache. Es ist nicht nur eine Schwarzweißwelt, die der Abzug der bunten Welt ist, sondern es ist Gefühl darin für den Schwung der Linie, den Akzent des Schattens, die schnelle Komposition von Figuren. Gewiß, immer innerhalb des Gesetzes der Gegenständlichkeit, aber doch in einer Ehrlichkeit der Hand gegenüber dem Auge, die abnorm ist. Das Gewühl keilender Bauern, ihren Zank im Wirtshause, Familienszenen, musikalische Szenen, alles da reißt er mit der Feder so temperamentvoll herunter, laviert es so flott, bringt es so auf die wesentlichen Eindrücke, daß man der Leidenschaft der Konzeption beizuwohnen glaubt. In seinem Kopfe sitzt die Komposition, in seinem Auge die Lichtverteilung, er sieht die Figur scharf, das Milieu genau, die Details sicher, aber es bedrückt ihn nicht, er schreibt, was er will, mit einer Überlegenheit hin, die seinen Stil nicht im mindesten verdickt oder sauer macht. Wie ein Essayist, der die Disposition seines Themas, die Schattierungen

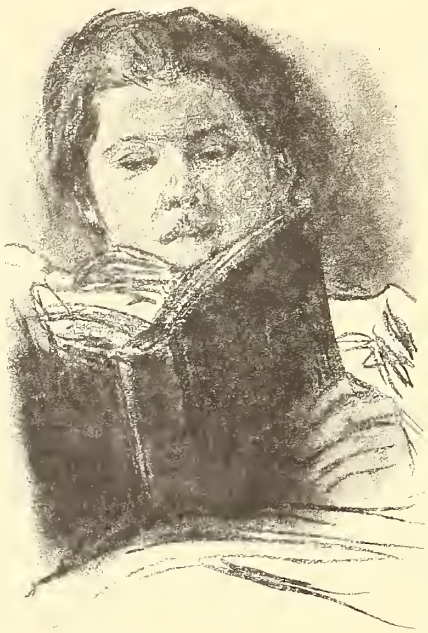
seiner Aphorismen deutlich vor sich hat und doch im Niederschreiben vom Material nicht bezwungen und beschwert wird, sondern aus seiner Technik, seiner schriftstellerischen Note, seiner improvisatorischen Eingebung frei und souverän den Stoff gestaltet. Immerhin, er bleibt ein Erzähler, Schilderer, Darsteller. Die letzte künstlerische Feinheit würde er erst erreichen, wenn er nur den Duft der Bewegung, die äußerste graphische Möglichkeit der Assoziation und den zarten Äther der ersten Impression bannen könnte. Unter den Holländern gibt es ihn nicht. Brouwer, der Halbholländer, der eine vlämische Beweglichkeit über die Kunst dieses Landes brachte, erreicht es. Es gibt von ihm wenig Zeichnungen. Aber unter diesen wenigen sind Offenbarungen eines graphischen Genies, das Jahrhunderte vorwegnimmt. Zeichnet er ruhigere Figuren, Bettler, Trinker, Lumpen, so setzt er mit wenigen Federstrichen eine sprechende Kontur hin, lange nicht so geistreich detailliert wie Ostade, aber im Profil, in der Halbwendung, in den Falten so glücklich reduziert, daß er nur ein paar lavierte Schatten hineinzusetzen braucht ‹einfach seitlich ohne viel Lichterspiel›, um den Eindruck runder, flächiger, in der Luft stehender Körper zu erzielen. Wie aus Holz oder gar aus Pappe skulpiert sind sie. Keine kleinliche Realistik, nur die Existenz ihrer Erscheinung, aus dem Wesen der Zeichnung empfunden. Und noch mehr: er zeichnet einen Reigen von Bauern und Bäuerinnen. Die Feder gleitet so schnell, daß sie kaum die Gliedmaßen, die hüpfenden Beine, gehobenen Arme unterscheidet, im Licht setzt sie oft ganz aus, Gesichtsdetails verschmäht sie, ein Komma, ein Häkchen, ein Kreuzchen, ein Bogen, ein Punkt ersetzt den ganzen Apparat an Schraffierungen, Kreuzstrichen, Schattentälern und illusioniert uns blendend die ausgelassensten Bewegungen, Schreien, Röckefliegen, Kopfwerfen und alle im Augenblick geborene, im Augenblick gewonnene Lustigkeit. Hier ist der Keim. Hier sind die Anfänge der neuen Schule, die von

der ſchnell erfaßten Wirklichkeit die Kunſt regeneriert und die impreſſioniſtiſche Zeichnung liebt, weil ſie im rapideſten Material dieſe Materienloſigkeit gewährleiſtet. Brouwer iſt ein genialer Maler, weil er ein genialer Zeichner iſt. Wie ſteht es mit dem Verhältnis der Zeichnungen zu den Bildern wirklich maleriſcher Maler? Raffaels ſcheinbar impreſſioniſtiſche Zeichnungen ſind Linienprobieren, nicht Wirklichkeiterraffen. Michelangelos berühmte Federzeichnungen ſind Muskelſtudieren, nicht Impreſſion der Bewegung. Von den Venezianern aber gibt es ſo wenig Zeichnungen, als von Hals und Vermeer. Iſt es Schickſal oder Zufall, daß es ſo gekommen iſt? Ich glaube Schickſal: denn die Zeichnungen der maleriſchen Maler waren ſo genial leicht und unſtofflich, daß ſie in ihrer Zeit nicht viel mehr Wert hatten, als den des Papiers. Sie flogen davon. Außer bei Brouwer hat vielleicht nur bei Fragonard der Zufall uns ſie erhalten, wenigſtens mit dem Erfolg, die Gründe unſerer Trauer um ihren Verluſt zu rechtfertigen.



Und bei Rembrandt. Wieder iſt dieſer Große geſondert zu nennen, unter den Holländern, unter den Weltmeiſtern. Was bei Rubens die Farbenſkizze, iſt bei ihm die lavierte Federzeichnung: der erſte kurze Inhalt des Bildes. Die meiſten ſeiner Zeichnungen ſind Rechenſchaften über Licht und Schatten, denen alles Detail nachgeſetzt wird. Leute an Häuſern, in Toren, Bettler, Heilige, Bäume, Porträts werden in Licht und Schatten gebadet. Aber ſeine Feder iſt nicht ſo einſeitig. Bisweilen iſt ſie Notiz. Sie rauſcht die Konturen und Linienſpiele herunter, kompoſitionell wie Oſtade, impreſſioniſtiſch wie Brouwer, ſcharf wie Liebermann. Sie iſt Probieren und Auffaſſen, Geſtalten und Beobachten in Einem. Sie iſt altmeiſterlich und modern, Abzug und Zuruf, Vorbereitung und Kammermuſik. Hat das Schickſal oder der Zufall ſo viele ſeiner Zeichnungen uns bewahrt? Beides. Er zeichnete viel und zeichnete abſichtlich. Er entwarf und mußte alſo probieren. Aber er beobachtete auch und mußte alſo notieren. Alles was war und ſein wird, kam in ihm zuſammen. Aus

Holland! Aus diesem bißchen Leben mit Saskia und der Haushälterin, mit den Amsterdamern und dem Atelierkram. Ich habe hier nicht seine Kreise zu ziehen. Aber ich möchte den Finger auf die eine Linie legen: wie bei ihm, dem größten Radierer, die Schwarzweißstimmung, halb Notiz, halb Probe, sich das selbständige Reich der Radierung eroberte, um zeichnerisch malen und malend zeichnen zu dürfen. Das Gewitter bedroht die drei Bäume mit einer Schwärze, die sie zu gespenstischen Wächtern der hellen Landschaft macht. Dunkles Gewölk schiebt ein andermal seine Schatten vor dichte Baumgruppen, in die eingebauten Tiefen der Hütten, über den Ruinenturm nach rechts sich verlierend. Ein drittes Mal übernimmt ein großer Baum die Hütte zu beschatten, um nach rechts die weite Landschaft ins Licht zu entlassen. Oder die Hütte mit dem Heuschober sammelt den Schatten in der Mitte, nach rechts ins Wasser, nach links gegen eine ferne Stadt ausstrahlend. Zwei Bäume, eine Brücke, ein Segelboot sind die Themen einer licht dahinfließenden Melodie. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm ist ein Konzert fortwährend absetzender Dachschatten und Bodenlichter. Das „Landgut des Goldwägers" ist eine Vision ganz lichter und leichter Erdlinien, Baumflächen, Gräserspitzen, nur etwas



vorn abgetönt, von uns her beleuchtet, Lichtvariationen in allen Materien des Flachlandes, abgestuft und ins Breite ausgezogen. Ein paar radierte Landschaften! Das Licht des Flachlandes, die Tupfen der Tiere, das Dunkel der Hütten, die Reflexivität der Bäume, von einer königlichen Hand über die Platte geworfen, verschwenderisch und doch gütig gegen die Heimat, Nebendinge der Kunst und doch liebevoll und geistreich und ohne Pathos, ohne Sentimentalität, ein Samenstreuen für Zukünftige. Dieses Blatt Rembrandts, aus seiner freien und kühnen Zeit, war die Erlösung vom holländischen Stoff. Er übersieht es jetzt. Er hängt sich nicht mehr an die Hütte, den Zaun, den

Baum, er läßt ſie alle von weitem ſo im Licht aufgehen, daß nur ihre Andeutungen, ihre graphiſchen Erinnerungen, ihre formalen Erlebniſſe übrig bleiben. Das letzte Licht hat ſelbſt die Farbe aufgezehrt. Es läßt nur die Muſik der Dinge zurück. Er hat ſo etwas nie gemalt, es war zu wenig. Er hat es auch kaum ſo gezeichnet, dazu war es zu viel. Er hat es radiert – es wurde ein Teſtament, denn er hat ihm von dieſem Jahre 1651 an, in Thema und Technik, nichts ähnliches mehr folgen laſſen.

Jetzt haben wir den Punkt, von dem aus Liebermann dieſer großen Wirklichkeit gegenüberſteht. Alles dies mußte werden und paſſieren, damit eine einzige ſeiner Zeichnungen entſtehen konnte. Ein Land mußte vorhanden ſein, das in ſeiner materiellen Schwere und Gebundenheit, in ſeiner Luft und ſeinem Licht, in dem Leben ſeiner Leute am Strande, in den Dünen, in den Städten, auf dem Lande den nordiſchen

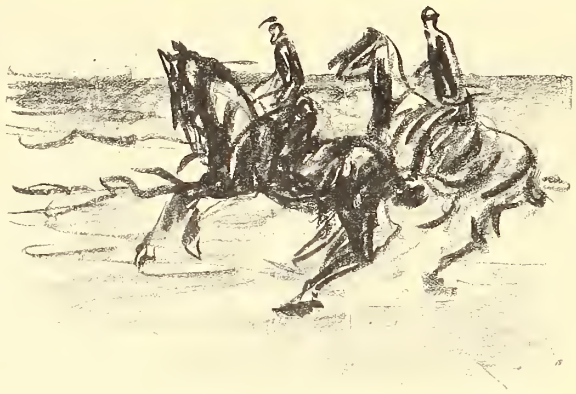
malerischen Sinn entwickelte, das unmythologische Herausarbeiten des Charakters in Menschen und Dingen. Jetzt war die Materie erlöst. Sie zu befreien, mußte eine zweite Kunst kommen, deren Brücke zu der ersten in gewissen alten Zeichnungen und Radierungen zu finden ist. Aber diese Kunst ging nicht mehr von der malerischen Schilderung des Objekts so sehr aus, als von der malerischen Stimmung des Subjekts. Sie ging aus von der Erfassung, von dem Festhalten des Beweglichen, von der Überzeugung der Skizze, vom Wurf des Zeichnens. Liebermann sitzt Jahr für Jahr dort am Strande, im Lande, unter den Hirten, in der Stadt, zeichnet, pastelliert, malt, unerschöpflich in seinen Motiven, wie dies Land unerschöpflich in sich ist. Sein Skizzenbuch ist das grundlegende Diarium aller ersten Beobachtungen, ob er sie verwendet oder nicht. Es türmen sich dann zu Hause die Skizzenbücher, die sich wie Jahresringe ansetzen, jedesmal weiter und breiter und reifer. In den Skizzen ist die neue Kunst enthalten. Sie sind die Motoren gewesen seiner Bilder, in denen sie sich aus dem Schwarz-weißen zu einer farbigen Kunst auswuchsen, in das Land selbst zurück, wie einst dieser Prozeß vom Lande aus gegen die Kunst gewandelt war. Die letzte Abstraktion ist erreicht: die Impression der persönlichen graphischen Hand. Der Kreis ist geschlossen. Holland hat gegeben — nun wird Holland nehmen. Der Name dieses gesegneten Erdstrichs sei gelobt.

Die Hirtin steht bei den Schafen und Schweinen. Alles frißt. Nur der Hund wacht und die Hirtin — träumt sie? Sie hat vielleicht eine Handarbeit vor. Es ist warm und feucht in der Luft. Sie denkt an gar nichts, und das ist ihr Traum. Sie denkt, gut dazustehn und eine angenehme Figur abzugeben, denn ihre Zukunft ist bedeutend. Sie wird hier das erste Mal skizziert, um dann auf einem Bilde verewigt zu werden, das über der Tür einer Villa seinen Platz finden soll. Schinken und Lammkotelettes werden in der Villa gegessen werden, darum müssen ihre Tierchen selber essen, darum muß sie aufpassen — aber der Hund nimmt ihr die Mühe ab. Sie denkt an nichts? O, sie denkt an diese Villa und den Schinken und den gütigen Herrn,

der ſie täglich vor Augen haben wird und ſie träumt Paradieſe des Wohlſtandes. So hängt ihr Kopf ein wenig vor, aber das Kleid, dies einfache derbe Weidekleid, ſo gehoben durch die feſten und hohen Schuhe unter ihren Füßen, hat etwas Monumentales und iſt mit einer ganz anderen Sicherheit und Straffheit durchgezeichnet, als die kleinen bauchigen Schweinchen, die hüpfenden Lämmer und der bewegliche Hund. Wie gut ſie ſo dunkel und feſt in der Weideebene ſteht, die hinter ihr in den ſchwimmenden Horizont verſchwindet. Sie gibt den Akzent und dieſer Akzent hat eine ganze Akkordfolge nach ſich, die auf die andere Seite hin langſam und zierlich die weite Landſchaft wieder verengt, detaillierter macht, mit Schatten belebt, gleichſam in ihren Ton zurückführt. Es beginnt mit leichten wie eiligen Bäumchen im Hintergrunde, wird ſtruppiger und geſpreizter, verdichtet ſich zu Schattengruppen, tritt in dicken Stämmen hervor, da herüber, dort hinüber, und weites Geäſt, nach vorn ſtrebend, breitet das Dunkel über die rechte Ecke, in der ihre Geſchwiſter ſich nach dem Muſter von Baſtien Lepage gelagert haben, der Junge in Hemdsärmeln, die Arme unterm Kopf, das Mädchen ſteht neben ihm – niemand ſpricht etwas, man hört nur ein wenig Raſcheln in den Zweigen und das Reißen und Kauen der Tiere – der Stift hat aus dem Rand der Weide und des Waldes ein Gedicht gemacht, in dem ein Mädchen gegen die Bäume ſteht und zwei Kinder gegen das Licht ſich lagern. Das Mädchen denkt an die Villa, die Kinder an das Mädchen, der Hund an die Tiere und die Tiere ans Freſſen. Ruhig und zufrieden wölbt ſich die Natur über dieſem ſchnell erfaßten und alles Glück des Hirtenlebens in Licht und Schatten reimenden Stück Holland.

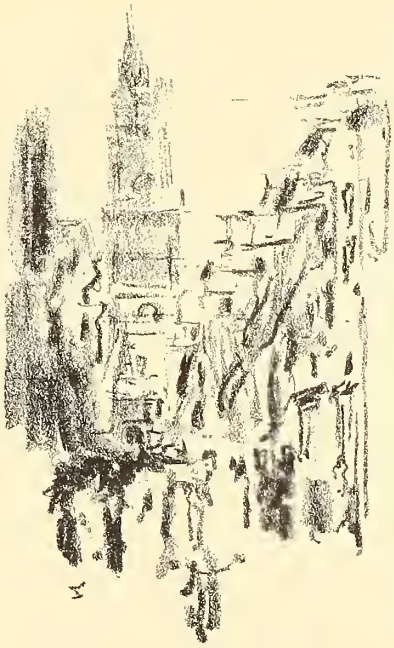
Für den Stift iſt es ein Vergnügen, in den Körpern eines Landmannes und eines Rindes, das von ihm geführt wird, herumzufahren. Der Schatten wühlt ſich in ſeinen Hinterkopf, in die Rock- und Hoſenfalten, die man von rückwärts ſieht, in die Furchen des Tieres, um die Knochen ſeines anatomiſchen Gerüſtes, in die Kehlen der nach innen gebogenen Beine, in die Täler des gehörnten Kopfes, der freſſend nach unten geneigt iſt. Der Mann hat in der Linken einen Stecken, in der Rechten die Leine, an der er das Tier führt. Er wird es meilenlang ſo führen, das Tier wird freſſen, er wird Hunger haben. Die Schattentäler werden ſich auf dieſem Gange, den wir von rückwärts beobachten, immer wiederholen im Rhythmus der Schritte, die ihre Partien abwechſelnd ein wenig verſchieben. In der Bewegung iſt die Form zu gewinnen. Der Stift fährt mit Sicherheit um die Konturen herum und gewinnt aus dem Gehen das Stehen. Er folgt dem Gehen zuerſt in einer gewiſſen

freien Beweglichkeit nach, hier und da ſtreichend und haltend, dann reſultiert aus den nachfolgenden Strichen der weſentliche Strich und Mann und Tier ſind zur Form geworden. Die großen Maſſen ſind gewahrt, Nebendinge verflüchtigen ſich in die Luft, die alle Umgebung auffaugt, rechts und links auf dem Papier werden einige Verſuche zu Details gemacht, aber dunkel und ſchwer hebt ſich in die Mitte die Gruppe dieſer beiden heraus, die die typiſche Beſchäftigung Hollands, die wiederkehrenden Motive zu einer erdgewachſenen Einheit geſtaltet. Nichts als ſchwarzweiße Form iſt geblieben. Nichts als Anſchauung der einfachſten Valeurs, Leben, Wirklichkeit, Farbe, Bewegung, alles iſt in eine Schrift aufgegangen, die die Aſſoziationen davon bringt. Was war, was lebte, was gemalt wurde, iſt hingeſchrieben und kühl und verſtändnisvoll ſtellen wir aus dieſer Schrift das Reale wieder her, täuſchen ſpielend die



Farbe in unſer Auge, die Empfindung in unſern Geiſt. Männer mit der Seemütze, die ſtehen und ſehen, die Hände auf dem Rücken, Marktweiber, die ſtehen und plaudern, die breiten Körbe im Henkel gefaßt, zweiräderige Karren, die warten, mit dem abgetriebenen Pferde davor, mähende Arbeiter im Schlapphut, den Wetzſtein auf dem Rücken, Kiepenträger, die das trockene Holz durch die Dünen ſchleppen, die plötzliche Bewegung einer Verkäuferin, die die Hand öffnet, unter ſtarren und abwartenden Blicken, die Schattenſpiele von dicken Frauen, die mit Kindern Gruppen bilden, Fiſcher, die behaglich und ſtatuenſtarr auf Bänken ſitzen und warten, wie man nur an der See warten kann, allerlei hockendes und eilendes und wartendes und ſchwatzendes Volk, im Licht zerfließend, im Dunkel verſteinernd, Stadtgetriebe mit punktierten Menſchen, der Schatten der Parks, Dächer, Türme, Viehmarkt mit wartenden und ſtehenden und ſchauenden Männern zu Hauf in dem dunklen Rock, in der dunklen Mütze unter den Sonnenſpielen der Bäume am Platz, und alles Gewühl des Volks in der Judengaſſe, dieſer unermüdlich bunten, ſchreienden, ſchiebenden Amſterdamer Judengaſſe, vor den Häuſerfronten, an den Marktſtänden, Witze, Grobheiten, eiliges Drängen, dickes An-

preisen, Befühlen, Feilschen, Überbieten – – alles entlädt sich seines heißen Lebens, seiner verwirrenden Beweglichkeit oder lastenden Stumpfheit, seiner seelischen Beziehung und körperlichen Buntheit und wird Impression des Stiftes, Notiz, Bemerkung, Form und Schrift. Hier huscht der Stift schnelle eilige Konturen im Licht, hier geht er ehrfürchtig einer scharf zu fassenden Bewegung nach, hier streicht er im Drange der Konzeption Tische durch Menschen, Brüste durch Gemüse, Köpfe durch Treppen, Räder durch Füße, läßt Häuserfassaden in Ecken, Punkten, Haken herunterstürzen, einen Schatten mit einem Zickzack ausfüllen, einen ganzen Ladentisch voll Delikatessen mit Ringeln, Blitzen, Spinnweben, und kreist und dreht und schwingt um Menschen und Dinge, wie ein Insekt um ihre Form, sie .suchend, umschreibend, haltend und festdrückend. Welches mannigfaltige Leben hat sich hier aufgegeben, um in der Sprache des Zeichners neu zu erwachen, im Atem und Akzent und Tonfall und in der Dynamik dieser graphischen Kunst der Illusion dieselben Tugenden und Sünden zu geben, die die Wirklichkeit hatte, in einer zweiten, abstrakten, temperierten Existenz, die nichts als der kultivierte Ausdruck einer erfahrungsreichen Anschauung ist.



Ein Holländer, der saubere, gebildete, treue Jan Veth, sagt in seinem Buche »Streifzüge eines holländischen Malers« ausgezeichnete Dinge über Max Liebermann. Ein Programm, eine Richtung sei ihm bei diesem Künstler viel weniger wichtig als die Unbefangenheit, mit der er die Dinge sieht und, wenn auch bisweilen schwer in der Farbe und im Strich, in unmittelbarer Auffassung wiedergibt. »Ich als Holländer und meine Landsleute, wir können das besser als andere erkennen. Er tritt mit jagendem Puls und mit vor Ungeduld ruhelosem Blick an die Natur heran. Der lebendigen Erscheinung, dem blühenden Leben in seinem frischen Reize geht er nach. Daher ist auch nicht die Besonnenheit, das Gleichgewicht in der Komposition seine starke Seite und deshalb auch überragen seine Skizzen öfters seine

Gemälde. Er ist der Maler der vorübergehenden Erscheinung, der Maler des Flüchtigen, der Bewegung . . . .« Gewiß, Herr Veth, diese Beweglichkeit und unwillkürliche Frische muß einem Holländer neu und eigen vorkommen, er muß sein eignes Land und seine Leute in einem anderen Licht sehen, als ihm Kunst und Gewohnheit bisher gestatteten. Nur gehe ich weiter. Liebermanns Frische leidet nicht im Bild. Die Bilder sind gewiß solide, kein Espritspiel, kein Theater, kein künstliches Komponieren, aber sie scheinen mir gerade darin groß, daß sie genau so viel von der ersten unmittelbaren Empfindung gewahrt haben, als ihr Stil noch erlaubt, daß sie die Ruhe und Einheit des Gegenstandes nie aufgeben und — was am meisten zu bewundern ist, daß sie in der Entwicklung des Künstlers immer lebendiger, frischer, ursprünglicher geworden sind, ohne von ihrem Wesen und ihrer Größe zu verlieren.

Darf ich Ihnen darüber einige Anmerkungen machen? Die neueren Holländer haben das Materielle der Bilder ihrer berühmten Vorfahren wenig verändert, im Gegenteil, sie sind unter dem Einfluß des Genregeschmacks in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eher noch substanzieller und massiver geworden. Die sogenannte Haager Schule von den Stadtbildern Springers und Weißenbruchs, den Interieurs von Bosboom und Neuhuys, den Armeleutebildern von Israels, der sich aus einem recht leiblichen Genremaler zu einem gefühlvollen Lyriker entwickelte, von den schönen und malerischen Häuserlandschaften des Jakob Maris, den poetischen Schwärmereien des Matthis Maris, den oft so zarten Heerden des Mauve bis zu allen ruhigen und feinen Mesdagschen Seestücken ist ein großes Erbe an stillen und beschaulichen Dingen, wie sie Holland bietet und seine Maler gelehrt haben sie zu empfinden. Es ist nicht viel Bewegung, auch nicht zu viel Farbe in diesen Bildern, sie ruhen in sich und sie strahlen nicht zu stark nach außen. Holland ging mit der Zeit sehr schwer. Paris hat einige seiner Kinder eingefangen, wie Jongkind und die beiden Oyens. Die meisten schickte es unverändert zurück. Sie malten so und so, aber sie blieben in ihrem Kreise. Was ist nun in der letzten Zeit von einem Einfluß internationalen Stiles innerhalb des Holländerbezirks zu spüren? Breitner mag von seinem Lehrer Willem Maris die fleckige Pinselführung gelernt haben, die ganze Freiheit seines Vortrags, das Vibrierende seiner Sprache ist ohne internationale Beziehung kaum zu erklären. Er lockerte Amsterdam in lebende Bestandteile von Licht und Farbe, er verpariserte es

und zeigte in Menſchen, Tieren, Straßen, Interieurs das Auge und die Hand des modernen Menſchen. So ziemlich der einzige von Bedeutung in dieſer Art. Er blieb Holländer darin, daß er die Bewegung im Objekt gern der Bewegung im Subjekt opferte. Alma Tadema wurde Engländer, Toorop Exotiker und – van Gogh Europäer in einem neuen, analytiſchen, revolutionären Stil, der mit Holland nichts mehr zu ſchaffen hatte, ja der von der Geſchichte wie zur Rache an Holland erfunden ſcheint. Doch dieſe Ereigniſſe traten erſt nach unſerm Künſtler auf. In ein Land voll maſſiver Beſtändigkeit und ſoliden Ruhebedürfniſſes kommt Liebermann mit einem Auge, einer Hand und einem Auffaſſungsvermögen, das die Holländer ſelbſt nicht beſitzen. Sein Intereſſe iſt nicht der Stoff, der in ſich beruht, nicht der Geiſt des Pinſels, der ihn beweglich macht, ſondern das wirkliche Leben auf den Weiden, in den Spitälern, auf den Märkten, am Strande, in den Dünen, das er nimmt, wie er es ſieht, um es zu faſſen, zu geſtalten, Malerei werden zu laſſen. Er ſchildert Flachsſpinnerinnen, Netzflickerinnen, Hirten und Tiertreiber, ſitzende alte Männer, ſpazierende Waiſenmädchen, Straßenleben und Zoologiſche Gärten, Biergärten und Villenparks, Herden und Wälder, Reiter am Strande, den Flirt der Strandkörbe, die badenden Jungen, Schiffe und Meereswellen – nicht weil es Holland iſt, nicht weil er Eſprit zeigen will, nicht wegen des Stoffes und nicht wegen der Technik, ſondern weil alles dies

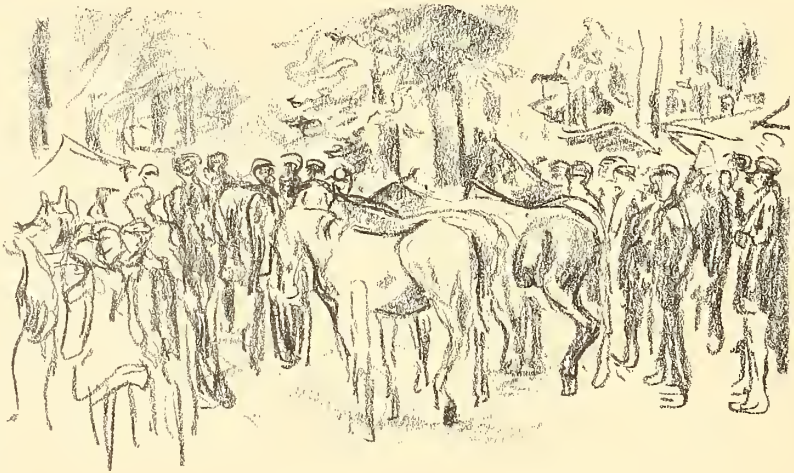
malerisch für ihn ist und er es am besten und zuträglichsten in diesem Lande findet. Holland war Malerheimat und Malerschule, jetzt ist es Fremdenkolonie und Malerkolonie. Was alle Berührungen mit Paris nicht vermocht hatten, dieser international bewegliche und malerisch intensive Künstler vermag es. Er malt den Holländern ihr Land für sich, für die Welt. Er hat nicht die heimatliche enge Verliebtheit in den Stoff, noch den in alle Welt verliebten leichten Pinsel von Paris, er hat die angeborene schnelle und fortreißende Gabe der Beobachtung, die wie ein Wind über diesen Strand und dieses Land dahinflog. Von der sicheren und momentanen Zeichnung, von der in der Bewegung beobachtenden Skizze, in der ihm eigentlich nur Mauve voranging, kommt seine Kunst. Mit massiveren Einzelfiguren, stehenden Gegenständlichkeiten beginnt es. Dann weht der Wind über die Netzflicker und das Wasser streicht über die badenden Knaben. Pferde springen, Polospieler jagen, Porträts werden im Augenblick errafft. Es ist ein Land von dieser Küste über Hamburg nach München. Es ist das Liebermannland. Und eiliger steht die Zeichnung, fliegender finden sich die Farben, sozialer verschwindet die Einzelfigur – seit Jahren malt er den Gemüsemarkt der Judengasse in einem Furor der Palette, einem Mut der Imponderabilien, einer Überlegenheit des Rhythmus, daß Holland sich nicht mehr wieder erkennt. Es ist durch ihn eine Weltprovinz geworden. Weil er kein Holländer war. Weil ihn die Materie nicht band, nicht drückte. Weil er von der Seite des zeichnenden Beobachters das Land eroberte, seine Bilder verallgemeinerte, seinen Stil befreite.

Ausruhend von solchem Welteroberergluck fällt sein Auge auf seine Umgebung, liebe Menschen, die seine Heimat bedeuten, das eigene Haus in Holland, die Frauen, schreibend, lesend, die Familie, die sich nicht beobachtet weiß. Er zeichnet sie in einer anmutigen stillen Erinnerung. Das schreibende Mädchen, das lesende, die Mutter und das Kind am Tisch, die Frau auf der Bank, die Nähterin am Fenster, Interieure der Stimmung und Personen. Auf den Haaren, dem Buchrücken, im Schatten der Bäume sammelt sich der Stift zu nachdrücklicher Betonung, über helle Gesichter, leichte Kleider streicht er liebkosend hin. Es sind wenige Notizen, die nur das Wichtigste wiedergeben. Oder es sind liebevollere Details, die aus einer schönen ruhigen Stellung mit Bedacht gewonnen werden. Ein Enklave des Berufs. Ein Sichergehen im Frieden des eigenen Milieus. Ein Probieren des Stifts, des Auges,

der Hand am Naheliegenden, was sich gar nicht darbietet, was gar nicht gesucht wird, eine herübergenommene Heimat in der Heimat, die exportiert werden wird, alles freundlich Überflüssige, Unnötige, Geschenkte in diesem Lande, das sich ihm ganz und gar als Modell anbietet.

Es gibt unter den Bäumen so viel Persönlichkeiten, als es Exemplare gibt. Wind, Licht, Boden, Insekten, Alter, Gattung, alles wirkt zusammen, um in jedem Baum ein neues Exemplar seiner Art zu schaffen, in dessen Wuchs und Aussehen das Produkt aller dieser Kräfte enthalten ist. Es gibt darunter hoffnungsvolle Jünglinge und alte Matronen, junge schüchterne Mädchen und Rübezahlgreise, Trotz, Nachgiebigkeit, Anmut, Ehrfurcht, Koketterie, Groteske, Geschwätzigkeit und Einsamkeit, so viel Charaktere, als die Natur in dem Spiel ihrer unermüdlichen und unerschöpflichen Gestaltung als Widerpart menschlicher Qualitäten hinzustellen vermag. Ich kenne eine alte Silberweide, die die dicke Marie genannt

wurde und ſo vermorſcht war, daß ihr Leib mit Lehm gefüllt und ihre Haut mit Eiſenſtangen gehalten werden mußte. In den kahlen Hörnern der blattloſen Äſte hauſen Stare oder Spatzen. Ungeheure Löcherpilze werden als das Zeichen ihres nahenden Endes angeſehen. Welche Geſchichte, welche Schickſale zeichnen ſich in der Silhouette ab. Alte deutſche Holzſchneider lieben ſolche Bäume, die in ihrem geſpenſtiſchen Aufriß ein ſchweres Leben erzählen. Wo der Wald mit der See zuſammenſtößt, findet man ſie am beſten. Holland beſitzt Bäume bis faſt zum Rande des Meeres, dieſes vom Südweſt gepeitſchten Meeres, das kein Leben duldet. Aber die Bäume kämpfen dagegen mit einer eiſernen Tapferkeit. Ich ſah ſie zwiſchen Katwijk und Scheveningen in Trupps, mutig durch die Gemeinſchaft, gegen die See vordringen. Die Avantgarde war arg mitgenommen, aber charaktervoll. Die Zähigkeit ihres Kampfes gegen das tötende Salzwaſſer und den brechenden Salzſturm war in ihrer Phyſiognomie niedergeſchrieben. Die Äſte ſchrien, der Stamm krümmte ſich, die Blätter krampften ſich, die Wurzeln krallten ſich ein. Je weiter ins Land hinein, deſto friedlicher wurden ſie, breiteten behaglicher ihre Formen aus und dort, wo die alten Behauſungen anfingen, begannen ſie zu muſizieren und alle Grazie ihres Wuchſes und ihres Laubenhutes zu entfalten. Ich ſah in dieſer ſich wandelnden Zeichnung Schickſale und Willensbegrenzungen. Ich ſah die konturierte Erinnerung an den Kampf des ruhigen Lebens gegen den bewegten Tod. Und, einmal ſo eingeſtellt, ſah ich



weiter ins Land hinein die ganze Szenerie unter dieſem Augenmerk der Form, der Zeichnung, die über die natürliche Farbe, dieſe ewig im Gleichmaß ſchwebende Farbe der Landſchaft hinweg in ihren graphiſchen Beſtimmungen Werden, Wachſen, Vergehen dieſes Lebens mit einer wundervollen Klarheit wiedergibt, wie ſie nur das Flachland gewährt. Die Linien der Raine, die Weidegrenzen, nach hinten zu konvergierend und den Horizont in immer engeren Parallelen erreichend, bis eine Dorfſilhouette es abnimmt, oder die hellen und dunklen Flecken der weidenden Rinder wiederholt von den hellen und dunklen Flecken der Dorfbäume und -Häuſer und ſchließlich der Wolken darüber, die es wieder in Bewegung auflöſten, das ſchien mir eine gezeichnete Geſchichte von Erd- und Menſchenſchickſalen zu bedeuten, die ich mir nicht reichhaltiger denken konnte. Was hatte ich getan? Ich hatte mit Liebermannſchen Augen Landſtriche geſehen, die er mit einer ſuggeſtiven Kraft in wenigen Pünktchen und Linien der Kohle auf das Papier bringt, dieſes weſentliche der formbildenden Seele der Natur ſofort erkennend. Was war, liegt zurück. Was geworden iſt, hat ſeine Geſtalt geprägt. Das Relief der Prägung, die eigene Phyſiognomie der Landſchaft, das Unterſcheidende und Perſönliche ihrer Schickſale in ihren Gebilden wird Notiz auf einem Blatt. Alles Atmende lockt die graphiſche Erinnerung in die Phantaſie zurück — dieſe Erinnerung, die das Leben in einer unſagbar feinen und doch eſſentiellen Vergeiſtigung wiedergibt.

egelboote liegen im Hafen, Dampfer, große Kähne, Jollen, Motoren, alles bunt durcheinander, quer und lang, ſtaffelförmig und im breiten Waſſer. Unter den Wölbungen der Boote über dem Waſſer iſt es dunkel, an den flatternden Wimpeln iſt es hell, zwiſchen Dunkel und Hell ſteigen Schattierungen hinauf, die ſich an die Bänke, Schornſteine, Maſte, Taue, Brücken, Decks, Kajüten legen, ſie überkletternd in dieſem mannigfachen Takelwerk, bis ſie einen Rauch finden, in dem ſie in den Himmel ſich auflöſen. Ja, dieſe Welt iſt farbig. Das buntgewürfelte Rot, Grün und Braun, das Bric à Brac der Tonnen, Bänke, Anker, Ketten, Leinwande, Schornſteinringe, Fähnchen iſt nicht auszulaugen für das koloriſtiſche Gemüt; es hat Generationen von Malern begeiſtert, in Tauſenden von Häfen, Hafenmalerkolonien geſchaffen, Schulen entzündet, Genres geſchaffen, Stile beſtimmt — und das Auge in der Verwirrung verführt. Hier iſt die Zeichnung, die alles führt. Wie merkwürdig, einfach und wahr! Wie ſchön disponiert im großen querliegenden Dampfer und der Gruppe der kleinen mit den Segelbooten. Wie ſcharf auseinandergehalten Stück für Stück, in der Form, in der Schattennuance, in der Stellung. Wie tonig das Waſſer hingeſetzt. Wie beweglich geblieben in aller Ruhe, Luft und Wind und ein kleines Schaukeln und Rücken manchmal — welch ſcharfes Organ! Seht lange auf dieſe Zeichnung. Sie lebt. Ein ſchneidender Blick hat aus einem Feld der Orgien für Maler die grundlegende, konſtruktive Form geholt, ihre ſchwarzweiße Exiſtenz, die vor allem da war und nach allem da ſein wird, was die bunten, verführeriſchen Künſte über ſie ſchwärmen.

Es geht hinaus ans Meer, wo alle Flüſſe münden. Wolken, Wind, Waſſer, eine dauernde Beweglichkeit in der Luft und auf der Erde, zu der ſich die Menſchen geſtimmt haben. Das Seebad iſt der Impreſſionismus der Kultur. Einſt mieden ſie das offene Meer, das Homer ſogar haßte, die Römer fürchteten. Sie ſetzten ſich ins Land, ein wenig entfernt von ihm, wo es feſt und ſicher war, oder allenfalls an ruhige Buchten. In demſelben Augenblick aber, da die Kunſt ſich entſchloß ſtatt von der Materie zur Darſtellung, von der Darſtellung zur Materie vorzugehen, eroberten die Menſchen den beweglichen Strand. Es iſt der Schritt von Vermeer zu Boudin. Man badet im Kampf mit der Welle. Man verändert die Stellung der Karren nach dem Stande der Flut, die Strandkörbe nach der Ebbe. Kinder ſpielen im Sand, Erwachſene treiben ihren Sport. Was iſt der Sand? Einen viertel Tag Waſſer, einen viertel Tag Erde. Man gibt ſich dem Wind hin. Nach dem Wetter wechſeln die Bilder. Strandpromenaden, Sports, Kinderburgen, Baden, Bootfahren – alles iſt dem Wechſel der Elemente unterworfen, die ihre Wirkungen auf die Menſchen nicht verfehlen. Dunkel erinnere ich mich, ſolche Unbeſtändigkeiten gezeichnet zu haben. Was iſt nun? Ich ſehe die Eroberung des Strandes durch die Menſchen als einen Vorſtoß des Lebensimpreſſionismus an. Das Unbeſtändige zum Beſitz machen, das Wechſelnde zum Programm, das Unkontrollierbare zum Genuß. Hier blüht der Reiz des Vorübergehenden und die Luſt der Zeitlichkeit. Sonnenſtrahlen

blitzen auf huſchende Kleider und ſchwirrende Gedanken. Die Enthüllung findet ihre Konventionen und die Sitte ihre Offenheiten. Es rauſcht ein eigentümliches Leben zwiſchen der letzten Geſundheit und der letzten Krankheit, wo die verſchwiegenen Sünden ihre naive Vorſtellung ſuchen und die unbekannten Tugenden die Chancen ihrer Kraft. Den lockenden Elementen jagen die Menſchen nach und den Menſchen die Kunſt, dieſe Kunſt, die nirgends ſonſt ein ſolches Fluidum körperlicher und geiſtiger Beziehungen findet. Schnell — denn es geht vorüber. Einige Kohletöne von Wellenkonturen gehoben, das Meer, nach vorn heller, mit dem Glanz des letzten ausfließenden Waſſers, badende Knaben, in den plötzlichen Stellungen erfaßt, die rollenden Widerſpiegelungen, hinauf an den Strand, die Punkte der wimmelnden Spaziergänger, Geländer, junge Damen, ſo eilig, daß das Geländer ſie durchſchneidet, oder ſie dieſes, dunkel gegen das Waſſer, hell gegen die Luft, Herren, die ſtehen zu bleiben ſcheinen, Charaktere des Gehens und Stehens, Wolkenballen, Strandkorbbogen, ein paar Reiter vorbeigleitend, und ein Eſelchen mit einem Kind. Jetzt iſt Ruhe. Das Eſelchen ſteht ſtill. Der Zeichner faßt es mit wenigen Korrekturen in der entzückenden Stumpf-

ſinnigkeit ſeines Weſens, als Thron eines kleinen Mädchens, das die Zügel hält, ein paar geniale Striche um das weiße Kleid. Noch zittert die Luft von den weißen Lichtern der blendenden Helligkeit, von den hinein geworfenen Schatten der bewegten Glieder baden-der,ſpazierender,reitender Menſchen. Nur der Eſel iſt kein Impreſſioniſt. Er liebt die Beſtändigkeit. Das Kind aber wird ihn verlaſſen und an ſeinem Vater herauffſpringen und ihn küſſen, daß er aus dieſer ſchwindenden Welt ein paar bewegte Motive auf das Papier ſetzte, aus denen Bilder von unvergänglichem Leben werden ſollen. Und er ſagt: wir haben mit dem Meere Fangen geſpielt, und haben es erwiſcht.

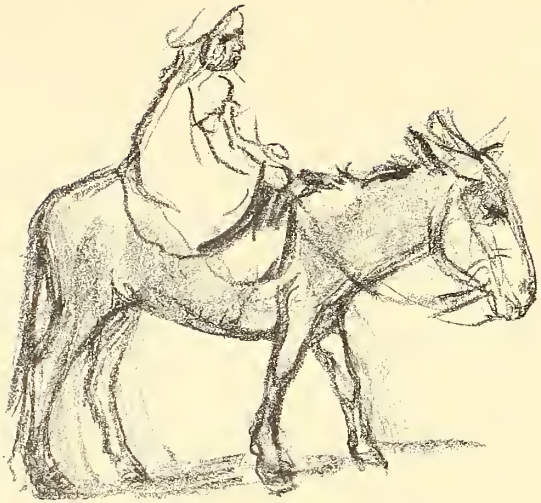
Es iſt zu Ende. Ich blicke auf die Reihe von Zeichnungen zurück, die ich ſchreiben mußte, um dieſer Oper einen Text zu geben, und die ich ſchreiben wollte, damit ihre Muſik ein Wort bekommt, ein Wort aus dem Leben, aus den Umgebungen des Schaffens. Ich habe das Libretto verfaßt, nachdem die Muſik da war, und das hat ſich wunderbar gerächt. Denn es iſt eine Wendung eingetreten, die ich wohl ahnen, aber ſo ſtark nicht hoffen konnte. Ich ſah von der Materie herüber nach dem Schwarzweißen. Ich legte die Etappen der Reihe nach hin, die zu der graphiſchen Verfeinerung führen. Ich predigte die Ethik des Schwarzweißwerdens. Und nun, da ich an dieſer Stelle bin, wo ich das Fazit der Einſamkeit und Erinnerung ziehen ſoll, finde ich mich auf einem neuen Wege zum Leben zurück. Die Kunſt hat ihn mir eröffnet, die von der graphiſchen Lebendigkeit, von der Momentanität des Erfaſſens aus gegen das Leben wieder zurückbaut, was ſie einſt, um dieſen Punkt zu erreichen, von ihm abbauen mußte. Wie weit liegen die Skizzen zurück, in denen ich das reale

Leben haſſen, zerſtören, verflüchtigen mußte, um mir den Eintritt in die Kunſt zu erkämpfen. Was ſagte ich von Lügen, Geſchrei, Dummheit, Elend und allen Treuloſigkeiten der Welt? Ich habe es überwinden müſſen. Ich nähere mich, — vielleicht von dem Erlebnis auf dem Landgut des Goldwägers an, dem Feinde mit einem neuen Mut und Verſtändnis, mit dem Wiſſen von der ſchöpferiſchen Kraft des beweglichen, geſtaltenden, zupackenden, perſönlichen Mannes. Lebenszeichnungen ſind es einſt geweſen, Kunſtſtudien ſind es dann geworden, und der Rückweg iſt frei. Man möge mir nicht zürnen, daß ich es ſo nehme. Ich kann nicht anders, weil ich auch nicht einen Dünenſtrich Liebermanns anſehen kann, ohne daß er mir in die Nerven zuckt und Lebensprozeſſe aufrollt. Darum habe ich den Kopf ein wenig aus den Zeilen hochgeſteckt. Und nun iſt es zu Ende. Es naht ſich die letzte Schwarzweißperiode meiner Skizzen. Sie werden gedruckt. Sie werden Typen, die ſich über die Seiten nach geregelten Maßen verteilen oder freundlich längs der Zeichnungen Liebermanns ſich herabdrängen. Sie bekommen ihren Rand und ihre Paginierung. Sie ſind fixiert.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

DER DRUCK DIESES BUCHES ERFOLGTE DURCH
DIE DRUCKEREI IMBERG & LEFSON G.M.B.H.,
DER DER ORIGINALLITHOGRAPHIE DURCH DIE
PAN-PRESSE, BEIDE IN BERLIN, IN EINER AUFLAGE
VON FÜNFHUNDERT NUMERIERTEN EXEMPLA-
REN. HIERVON WURDEN DIE ERSTEN FÜNFZIG
AUF KAISERLICH JAPAN ABGEZOGEN UND MIT
DER HAND IN PERGAMENT GEBUNDEN

EXEMPLAR No. 314



BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06655 537 4